

Introdução

Em conferência proferida em Madrid, a 25 de novembro de 1977, Vergílio Ferreira afirmava que “a uma obra fixada na anunciação de uma realidade apenas ‘espectacular’, objectivada, contaminada algum tanto do puro ‘relato’, eu sobrepuj a obra reflexiva, questionadora, verdadeiramente problemática; a uma obra, em suma, que apenas informasse, eu preferi a que se decidisse pela perturbação, *como o vosso Unamuno*” (EI 4: 25, *sublinhando nosso*). Anos depois acrescentaria: “Somos o resultado de mil sementes que o acaso (...) semeou em nós e nós favorecemos para se desenvolverem (...) há nomes que me vêm mais ao de cima. Heidegger, Jaspers, *Unamuno*, Sartre, Gasset e, mais perto de nós, Wittgenstein” (EI 5: 99; *sublinhando nosso*). O autor português identifica assim explicitamente Miguel de Unamuno como uma referência para a sua obra: “Como é obsessiva a preocupação de me anexarem a um ou outro escritor. Sartre, Malraux, Raul Brandão, Régio, etc. E de vez em quando, Pessoa. Mas nunca ninguém teve a ideia gentil de me anexar a toda a corrente ou questionação digamos ‘existencial’ (não ‘existencialista’) que vem de Sófocles, Lucrécio, Marco Aurélio, Santo Agostinho, Pascal, Dostoiévski, *Unamuno* (...) Eu não dependo de Malraux ou Brandão ou Pessoa, etc. Eu dependo de uma longa genealogia milenária que há-de continuar em proliferação” (CC 3: 201, *sublinhando nosso*).

Reconhecendo esta filiação, Vergílio Ferreira aproxima-se de uma corrente de problematização existencial que encontrou na *nivola* e na filosofia unamunianas uma das suas primeiras e mais acabadas aventuras, em que igualmente se lançaria¹. A especificidade problemática de ambos os autores, de conhecidas repercussões filosóficas, implicaria uma abordagem bastante singular, em ambos os contextos nacionais, do objeto literário, configurado como instrumental de diversa natureza e âmbito de grande densidade estilística, estrutural e reflexiva², conforme observaremos.

¹ Nos últimos anos, parece cada vez mais consensual considerar Unamuno como precursor do existencialismo. É essa a posição de F. Masini, J. Marías ou A. Guy, que considera que Unamuno, a par de Kierkegaard, é mesmo um dos mais incontestáveis filósofos existencialistas (cf. Gray, 2001: 31).

² O caso dos autores estudados é bem ilustrativa da necessidade de romper as fronteiras que separam as distintas literaturas nacionais, como constatou Wellek (1963: 282-283), de modo a produzir uma “literary history on a supernational scale” (Wellek, 1978: 50), a única que permite situar numa série de influências e numa comunidade de problemática as obras de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira, através, fundamentalmente, de referências filosóficas comuns. Nessa linha, Andrés Amorós afirmava mesmo que “No nos parece inútil (...) irnos acostumbrando a oír citar a Unamuno entre los renovadores de la novela contemporánea, junto a Sartre o Camus, a Graham Greene o Bernanos, a Gide o Robbe-Grillet” (Amorós, 1966: 218).

A complexidade de procedimentos empregues nos textos unamunianos e vergilianos faz das suas narrativas tipos de *poioumenon* (Fowler, 1982: 123), desafiando o conceito de género literário que a tradição lhes impôs. Ambos os autores, em momentos históricos sucessivos, respondem à crise genérica do romance realista-naturalista e do paradigma positivista, com a sua omnisciência e a sua tendência tética³. Como tal, inaugura-se igualmente a possibilidade de derrubar os postulados da distinção tradicional entre géneros e entre artes, assim como entre estas e as áreas de conhecimento como a filosofia, a psicologia ou a sociologia. Surge então a “novela lírica” ou “novela filosófica” (cf. José Martín, 2005: 158), que, não mimetizando, em sentido tradicional, a realidade, visa criar nela universos epistémicos alternativos, através da sua liricidade apoiada na consciência poiética da linguagem, e responde à vontade de indagação cognoscitiva do homem, através da incorporação dos problemas que tendemos a associar à filosofia⁴.

O romance de ideias, ou romance-problema, cruzamento do romance com o ensaio (Flory, 1993), tal como concebido por Vergílio Ferreira⁵, que descobre em Raul Brandão (EI 2: 195), autor igualmente apreciado por Unamuno, uma referência máxima nos limites nacionais, encontra assim um espaço nítido de afirmação. Nele se dá a

³ O repúdio de Unamuno pelo realismo fica patente em “Notas sobre el determinismo en la novela” (IX: 769-773). A sua obra novelística incorpora, efetivamente, a rutura levada a cabo pelas chamadas *novelas de 1902*, *Sonata de Otoño*, de Ramón del Valle-Inclán, *Camino de perfección*, de Pío Baroja, *Amor y Pedagogía*, de Miguel de Unamuno e *La voluntad*, de J. Martínez Ruiz. Classificadas de ‘sonatas’, ‘retórica de tono menor’, ‘nivola’ e ‘pequeña filosofía’, respetivamente, procuram fundamentalmente criar um paradigma para a ‘nueva novela’ que inaugura claramente o romance novecentista em Espanha. É com esta série de romances que se inaugura uma *tradição da rutura* (para utilizar um termo de Octavio Paz) no romance em Espanha, inaugurando toda a série de características que reconhecemos próprias do século XX no que diz respeito à novelística, através da disseminação do romance intelectual, filosófico, lírico, desumanizado, social, existencial, pós-moderno, etc. (cf. José Martín, 2005: 157). A experiência ficcional vergiliana foi bem mais solitária, e decorreu igualmente de uma rutura evidente com a configuração retórica e poética do neorrealismo que entre nós vingava, rutura essa que, de amiúde e exhaustivamente analisada, nos abtemos de repetir aqui.

⁴ Tanto Miguel de Unamuno como Vergílio Ferreira desenvolveram uma obra que é costume dividir-se em duas fases, a primeira mais próxima dos padrões estéticos do realismo e do neorrealismo, respetivamente, e a segunda mais próxima dos padrões românticos, de timbre lírico e filosófico. À primeira fase chamou Unamuno a da “novela ovípara”, em cuja contabilidade entra *Paz en la guerra* (1897), e à segunda chamou a da “novela vivípara”, em cuja contabilidade se incluem as mais importantes obras do autor: *Amor y pedagogia* (1902), *Niebla* (1914), *Abel Sánchez* (1920), *San Manuel Bueno, mártir* (1930), as “Novelas cortas” de *El espejo de la muerte* (1913) e a maior parte dos diversos contos e relatos publicados entre 1886 e 1932. Do mesmo modo, o percurso de Vergílio Ferreira denota uma relativa inflexão a partir de *Promessa* (1947), após uma produção de moldes próximos ao neorrealismo concretizada em *O Caminho Fica Longe* (1943), *Onde Tudo Foi Morrendo* (1944), e *Vagão «J»* (1946), na direção de um romance-problema.

⁵ Segundo Vergílio Ferreira, “há dois tipos de romance: o romance-espetáculo, que quer dar uma imagem do real que nos circunda e o romance problema, chamado romance-ensaio, cujo saldo final é uma reflexão. Este romance tem como objetivo fundamental pôr um problema” (Ferreira apud Padrão, 1981: 112).

diluição das fronteiras genológicas entre romance, ensaio, autobiografia, relato ou mesmo uma conceção lata de poesia (Mainer, 1996: 28), conformando em ambas as produções uma obra de cariz acentuadamente moderno⁶. É justamente o potencial de hibridez e a flexibilidade formal⁷ que encontram no romance que os leva a preferi-lo à expressão em verso, não obstante ser a lírica uma das suas principais e comuns obsessões: “Tengo de la novela una idea altísima. Me parece el campo de predicciones más fecundo que tenemos: la forma de arte más libre y flexible, la que más se presta al vuelo del espíritu” (IX: 850); “[o romance] tem muitos recursos, ele é uma espécie de soma de todas as formas literárias” (EI 4: 34)⁸.

Apenas mediante um suporte instrumental com essa flexibilidade e alcance se poderia empreender a problematização que, conforme procuraremos demonstrar, a partir da análise do conjunto de obras narrativas de ambos os autores, levaram a cabo com notável proximidade temática e tópica. Considerando ainda o suporte teórico e poético que as suas produções ensaísticas e diarísticas nos legaram, observaremos assim de que

⁶ Ditas obras consubstanciam dessa forma as características que Gullón atribui ao romance do nosso tempo: “la interiorización, el uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo que se situará inicialmente en la perspectiva del narrador o en la del personaje y aceptando la información autorial en los términos en que le va siendo facilitada, se moverá a partir de ella hacia una recreación libre, y no por eso infiel al texto” (Gullón, 1984: 39).

⁷ A herança positiva que Vergílio Ferreira subtrai do *nouveau roman* é precisamente do âmbito do estilo, da orgânica narrativa, matizada, porém, segundo o próprio, por influências outras e por outros professores, relativizando a preponderância da escola francesa: “recolho pessoalmente do Novo Romance a lição do ‘desgaste’ das formas estruturais do romance tradicional (o qual ‘desgaste’, confesso, já me atingira muito antes) como paralelamente a promoção do ‘jogo’, que naturalmente nunca se esquecera, e já Schiller, como disse, constituíra em essencialidade na arte – no que sempre, pessoalmente, admiti um excesso. Reconheço-lhe ainda validade no que se refere ao ‘tempo’, à distribuição da matéria romanesca, à liberdade de um jogo com o real e o irreal (mas o grande mestre disso foi-me um Kafka), à própria violência sobre a organização sintática” (EI 3: 111).

⁸ A defesa de uma narrativa centrada na problemática do indivíduo e do seu percurso existencial, em termos extrassociológicos, une igualmente Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, participantes ambos, por conseguinte, da família dos filósofos-estetas a que se refere Basdekis (1973: 366): “Comte, Taine, Marx and rigid dogmaticism in general were to be challenged by philosopher-aestheticians like Bergson, Kierkegaard, Nietzsche, and Croce, who would focus on intrinsic human experiences central to their particular view of ‘the real’. Personality, intuition, will, expression, were to become the lexicon of angry young men (...) who demanded a new novel which would express the predicament of man in extrasociological terms”. Com efeito, quanto à função social do romance, a posição de Unamuno e Vergílio Ferreira não poderia ser mais idêntica. Na sua perspectiva antropocêntrica, Unamuno sublinhava a ridicularidade de encontrar na ‘novela’ contemporânea, “huelgas vistas en anarquistas o antianarquistas y rara vez en hombres” (IX: 850). Contra a conversão do romance em doutrinação, Unamuno sustentava que “una cosa es que se refleje en la novela el movimiento social... y otra es que se metan en ella las doctrinas con que tratamos de explicarlo” (IX: 770). No mesmo sentido argumentava Vergílio Ferreira: “Decerto eu nada tenho a opor a uma arte dita ‘social’; mas oponho graves objeções à que de um modo geral se realizou entre nós, pela estereotipia dos caracteres a que recorreu, pela exibição do miserabilismo com fins edificantes, pelo sectarismo, a deformação caricatural, o maniqueísmo dos ‘bons’ e dos ‘maus’, a formulação de tudo, enfim, em termos de propaganda” (EI 3: 22).

modo dita problematização se desenvolve em torno das linhas temáticas e tópicas fundamentais de ambas as produções narrativas.

Num questionamento fundamentalmente antropológico, que atravessa toda a obra literária dos autores, o indivíduo de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira, que constitui, como observou Helder Godinho, uma arquipersonagem⁹, na constância de dita problemática, surge-nos no pressentimento de uma discordância patética entre o plano do *real* em que se move e do *ideal* que projeta nas suas diversas experiências do mundo. Assim se revela a experiência existencial como *forma do paradoxo*, sob a configuração da dualidade experiência/expectativa que configura a ironia trágica, forma existencial disfórica que abordaremos na Secção 1.1 do Capítulo 1. Entre o projetivo e o concreto limitante surge a experiência existencial ironizada, que definiremos em dita secção, depreendendo nas obras de ambos os autores os modos como aquela se manifesta, segundo uma retórica da perda e a configuração de uma série de disforias que assinalam o percurso individual, a principiar pela antecipação da morte como a autêntica e no limite única situação-limite do Homem. Assim, defenderemos que a permanência do desiderativo faz da vida um projeto, na demanda do aparicional do eu a si mesmo que encontra, porém, na circunstância, através da qual a revelação identitária deveria perfazer-se, uma condição de asfixia. A partir de uma situação mortal, ancorada num corpo sempre insuficiente, origina-se, no âmbito da ironia trágica, na perspectiva vergiliana, uma experiência agudamente espacializada, pela oposição entre uma geografia do conforto (a aldeia) e uma outra do desconforto (a cidade), sendo esta a face real que disforiza a primeira, fazendo da existência um tédio, na aceção de Unamuno. Através de uma interiorização da duplicidade do homem, a partir da qual se gera a experiência irónica, se revela ao eu a sua limitação a um tempo ontológica e epistemológica, conforme procuraremos demonstrar.

A procura da fixação dos instantes revelacionais ou aparicionais em que se anula a dissidência do concreto ao projetivo do ser humano, figurados pelos protagonistas das narrativas de ambos os autores, é abordada na Secção 1.2 do Capítulo 1. Em dita secção,

⁹ A arquipersonagem é “a personagem ideal que, por sobreposição das personagens que conduzem a ação, se vai transformando e evoluindo ao longo da obra de Vergílio Ferreira” (Godinho, 1998: 251). A permanência de uma problemática, que se centraliza nesta arquipersonagem, conferindo desse modo uma unidade temática à obra de Vergílio Ferreira, é igualmente observada por María Zambrano, no que respeita à produção unamuniana: “Por cualquiera de sus obras que un lector ingenuo iniciase la lectura, siempre sentiría, a las pocas páginas, que se encontraba en un universo cerrado y sentiría, igualmente, que se le obliga a seguir un movimiento circular; un tema le llevará a los otros, un personaje a todos los personajes y, si quiere separar un trozo significativo, inmediatamente entrará en pugna con otros tantos con los que aparecerá indisolublemente enlazado” (Zambrano, 2004: 71).

refletiremos acerca da dimensão ontogenética do projeto de revelação identitária, segundo a concepção existencialista da primazia do existente por sobre o essencial, que funda o sujeito como um *a-fazer*. Para que o projeto revelacional do eu seja bem sucedido, este deve percorrer o mundo na procura de si mesmo visando, não obstante, sobredeterminar-se na relação com as condicionantes cronotópicas que aquele lhe impõe. Conforme se procurará demonstrar, uma inclinação para o apego ao instantâneo resulta do desejo de manifestar a eternidade que consubstancia a diluição da situação-limite da morte, num pleno de simultaneidade do eu a si mesmo realizado *fora* do tempo, através da vivência do êxtase. No entanto, essa vivência reveste-se de um certo grau de ambiguidade que comporta, no avesso da evidência da vida, aqueloutra da morte como limite maior. Procuraremos igualmente demonstrar que o privilégio do emocional por sobre o racional resulta em ambos os autores desta vocação para o aparicional, configurada mediante figuras comuns, como a da imagem especular ou de um mapeamento de uma topologia/topografia aparicional que circunscreve a procura do espaço topofílico, espaço de domesticidade em que o eu se harmonize com o todo. O aparicional pode assim decorrer, em ambos os autores, de um sentimento da paisagem (montanha, planície, mar, natureza) que transporta para o horizonte do eu o seu absoluto, em instantes de fulguração, cuja fugacidade é uma condição necessária à permanência do desejo, do projetivo. Em ditos instantes, dá-se uma coincidência do eu a si mesmo que anula a ironia trágica e que encontra possibilidades concretas de realização através de duas soluções que atravessam igualmente ambas as obras, mediante aquilo a que chamaremos a *sensualização da experiência redentora*, que desenvolveremos no Capítulo 2, e a *apologia do homem sensível*, em análise no Capítulo 3. Estas são soluções de telicidade, que conferem à existência humana um sentido que, conforme observaremos, nem sempre é satisfatório.

No que ao Capítulo 2 diz respeito, abordaremos o ponto prévio comum a ambas as obras de um lançamento do eu do protagonista numa situação de desamparo existencial, em geral resultante de uma orfandade concreta ou simbólica que gera a necessidade do projetivo do sujeito. A partir da dialogicidade inerente à subjetividade, o projeto transforma-se em procura da relação erótica bem sucedida, de acordo com a urgência da alteridade como condutora da revelação identitária do eu. É então que a solidão se liga ao tanatológico e a relação amorosa apresenta uma forte carga de maternalidade, no seu caráter de esboço substitutivo. O encontro amoroso, um dos instantes revelacionais, apresenta uma carga de intensa violência, na sua dimensão

extática e, como tal, fugaz. Uma sacralização do feminino, e subsequente criação em torno dele de um sistema de tabus que inibe o acesso do masculino, confere ao projeto erótico uma dimensão ameaçadora comum a ambos os autores, conforme procuraremos demonstrar. Além disso, a persistência da memória familiar converte-se em fator de impedimento de um satisfatório desempenho da maturidade do eu, do seu presente. Agudizar-se-á, por conseguinte, a situação de solidão radical que assinala o sujeito, a sua subjetividade, a partir do privilégio da dimensão física da existência, do corpo como espaço que circunscreve os limites de ação do eu.

No que toca ao Capítulo 3, procuraremos demonstrar que, perante o fracasso do projeto erótico, as literaturas de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira elegem ainda uma outra possibilidade salvífica, assente na dimensão estética da existência e configurada pela experiência de diferentes modos de arte, entre os quais se destaca, naturalmente, a literatura. Um apelo à sensibilidade procura superar a dissidência do eu a si mesmo que configura a ironia trágica, através de um ensejo de rutura com os limites cronotópicos que o assinalam e que os processos de presentificação narrativa testemunham. Uma série de estratégias discursivas visa assim a versão da dependência mimética da obra em essencialidade ficcional de todo o existente. A performatividade do ato enunciativo que a obra postula faz da escrita a realização de um mundo imaginário que excede aquele outro concreto e quotidiano. Desse modo, pela arte se procura fixar no sujeito o seu excesso, no que reside a confiança na potencialidade cognoscitiva da experiência estética. Rasurando as limitações cronotópicas, o lirismo constitutivo das obras de ambos os autores articula ainda um discurso predominantemente patético em torno de uma inclinação para o autobiografismo e para o subjetivismo enunciativo que determina a fictividade do próprio autor. Uma série de mecanismos de circularidade, a partir dos quais o discurso narrativo se torna reiterativo e repetitivo, promove uma série de descontinuidades temporais e a sobredeterminação da narração por sobre a narrativa, o que, a par do recurso à *mise en abîme* e à ficcionalização da figura autoral, promove a confiança parcial no projeto literário que Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira empreenderam.

Se os projetos expostos no Capítulo 2 e 3 não são plenamente satisfatórios, segundo o que pretendemos evidenciar, a tanatologia unamuniana e vergiliana vive ainda a experiência da antecipação da morte como nadificação que promove a necessidade de justificar a vida, através da eleição de um valor, que é o do próprio Homem, que resista à morte de Deus e constitua um projeto de divinização do sonho

humano, ou de acesso ao seu excesso. Segundo uma *meditatio mortis* que justamente demonstra estar negada ao homem a sua dimensão projetiva, confrontada com o absoluto limite da morte, torna-se ainda necessário reverter a questão para um outro campo conceptual, a partir do qual fundam Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira uma axiologia, um humanismo em que o ser humano se configura como um valor. O Capítulo 4 versará sobre a defesa, neste âmbito, de um humanismo integral como proposta fundadora de uma ética que as poéticas de ambos os autores subsumem. Contra a ameaça do *nada*, e em redor de uma permanência do *desejo* de iludi-lo, o indivíduo procura ainda habitar o que em si é da ordem da possibilidade de apreender o *excesso* das suas próprias limitações. Para tal se formula um projeto de resistência à morte através da vivência em profundidade do eu, da sua dimensão desiderativa e da heroicização da existência. É justamente a partir desta dimensão projetiva que se funda o percurso em torno das literaturas de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira que ora principia.

1. Fixação e dissolução do aparicional - desejar, perder o excesso

1.1. O sentimento trágico da vida – para uma ironização trágica da experiência existencial e ficcional em Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira

Sabemos adónde vamos y de dónde venimos. Entre dos oscuridades, un relámpago

Vicente Aleixandre, «*Entre dos oscuridades un relámpago*»

Uma ironização da experiência existencial, tal como teorizada por Schlegel, permite-nos identificar nas obras de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira a tematização de uma disforia tragicizante, dando conta da discordância entre a dimensão real (concreta) da existência individual e a dimensão ideal (projetiva) da mesma, entre um nada e um tudo, faces coevas da *khrosis* irónica¹⁰. Entre o ilimitado e o limitante nasce a experiência ironizada, portadora da angústia, dado que “l’homme ne se perçoit plus comme une unité homogène mais comme un assemblage sous tension d’éléments contradictoires” (Schoentjes, 2001: 111). Este carácter tensional, próprio da conceção romântica da ironia como “something like a human condition or predicament” (Colebrook, 2004: 48), revela a experiência existencial como *forma do paradoxo* (Schlegel, 1991: 6), sob a configuração da dualidade experiência/expetativa (Ricoeur, 1983), de um “indissoluble antagonism between the absolute and the relative” (Schlegel, 1991: 13). A limitação do real ao ideal, do que *é* ao que *deveria ser* (Bergson, 1991) desvela-se na projeção de uma ausência, figura do ideal relatada àquela “non-coïncidence de l’homme avec lui-même” que Ricoeur (1988: 21) identifica com *o mal*, disjunção entre o *supérfluo* e o *inalcançável* (Grosos, 2009: 67), entre o *atual* e o *ideal*

¹⁰ A conceção de ironia romântica que aqui privilegiamos configura uma *ironia de situação*, entendida, em termos latos, como *situação existencial*: “De la même façon que l’ironie verbale joue sur une opposition entre le sens apparent des paroles et leur sens réel, l’ironie de situation pervertit le rapport entre l’être et le paraître des personnages. Notre vision conventionnelle du monde demande l’identité de l’apparence et de la réalité et elle suppose que ce qui se ressemble s’assemble. Or, l’ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité” (Schoentjes, 2001: 58). Numa abordagem psicanalítica, Reik dá conta dessa disposição irónica como o contrassenso entre um ideal inconsciente instantaneamente revelado num *eu secreto* e a dissipação do mesmo na decepção e na desilusão do consciente: “Un événement ou une pensée ravive pour une fraction de seconde l’ancienne illusion ou les sentiments de confiance, de considération, de respect, de vénération, d’affection ou d’admiration consciemment dépassés depuis longtemps. Le temps d’un battement de cœur, les anciens sentiments et la vision ancienne sont renouvelés, et ils émergent à nouveau des niveaux inconscients dans lesquels ils ont continué à vivre (...) et sont rejetés (...) le souvenir de la déception ou de la désillusion revient également et se fait ressentir. La contradiction et le contraste entre une ancienne et une nouvelle attitude et les sentiments qui s’y rattachent forment le sol d’où sort l’ironie” (Reik, 1952: 276).

(Mellor, 1980: 28), entre o possível e o real, os dois pólos que assinalam o horizonte humano¹¹.

Há assim no conteúdo pressuposto pela definição da ironia trágica, cujo substracto filosófico foi concebido pelo idealismo germânico de inícios do século XIX, uma potencialidade operatória funcional quando se empreende uma leitura das problemáticas literárias e existenciais de Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira. É no que dita formulação filosófica encontra na ironia uma espécie de *autopolémica*, tal como a observou Schlegel (cf. Mellor, 1980: 15), que podemos interpretar a “riqueza lírica e intimista” (Palma-Ferreira, 1978: 10) das obras de ambos os autores, que partilham um percurso interiorizante de problematização do próprio ego da personagem, que consubstancia não um dado mas uma substância densa e pensante. Ela dá-nos conta daquilo que formula a experiência vital do homem como uma *dissidência* do eu a si mesmo – “é talvez pelo menos duplo todo o homem normal” (Pr: 142) - onde o sujeito se descobre portador de um sentimento angustiado decorrente de uma beckettiana dimensão trágica do absurdo, resultante dessa “absolute synthesis of absolute antitheses” (Schlegel apud Mellor, 1980: 12) que a sua vida constitui. Essa ironia trágica é a ironia do destino tão típica de Sófocles, “the contrast between man with his hopes, fears, wishes, and understandings, and a dark, inflexible fate” (Muecke, 1970: 21).

Observando, segundo Schlegel, a “awareness of the limitations of the self” (cf. Mellor, 1980: 10), a ironia funciona assim como *autoironia* (Schoentjes, 2001: 186-188), problematizando a conceção do *eirôn*, tratando-se, por conseguinte, de uma disposição subjetiva, que depende diretamente da visão de um sujeito (Grosos, 2009: 95). A ironia trágica relata, assim, uma cisão interior, de que a definição de Szondi (1975, 108-109) dá um acabado espelho: “Le sujet de l’ironie romantique est l’homme isolé, devenu son propre objet et privé par la conscience de la puissance d’agir. Il aspire

¹¹ Porque “el individuo es un ser trágico, siempre trágico, dividido y disminuido” (Zambrano, 2004: 138), a dualidade é o fundamento irónico por excelência: “Posibilidad-realidad, que es casi lo mismo que libertad-realidad. Ambas as parejas de polos circundan, diseñan el ámbito de la persona, diseñan el imposible que ha de hacer la persona” (idem: 142). Dessa forma, “la tragedia unamuniana está en la raíz misma de la vida del hombre, entre los dos polos, el ser y la nada” (idem: 148). No mesmo sentido aponta Paul de Man (1969: 83), segundo o qual a ironização “divide el sujeto en una entidad empírica que existe en estado de inautenticidad y autenticidad”. A estrutura antinómica que reconhecemos ao processo irónico resulta justamente desta cisão dualista, conforme observa Zavala (1991 : 32-33) : “la ironía se inscribe en el lenguaje en las diferencias entre la existencia empírica y la ficticia, y la resistencia a unir el sujeto representante y el sujeto representado. La inscripción semiótica de la ironía se inicia con la dialéctica entre esencia y apariencia y las estructuras binarias antitéticas de la ironía: lo oculto/lo conocido, lo continuo/lo discontinuo, la alegría/la seriedad, la reflexión/el instinto, lo relativo/lo absoluto, la verdad/la mentira, lo comunicable/lo incommunicable, la libertad/la predestinación, la fe/la razón”.

à l'unité et à l'infinitude, et le monde lui apparaît fissuré et fini". De conceptualização fundamentalmente romântica¹², liga-se assim à condição limitante da kantiana cisão epistemológica entre númeno e fenómeno, através do transcendental, no que seria em Schopenhauer *o mundo como vontade e representação* e em Nietzsche *o perspectivismo*, que integram uma *era da suspeita* (Sarraute, 1963)¹³, de desconfiança nas próprias capacidades cognoscentes do homem e na sua capacidade de, como tal, estabelecer-se em harmonia consigo e com o cosmos. Esta forma de ironia pós-socrática, subjetivada, reconhece o seu sentido original, daquilo que é nela "étymologiquement interrogation, questionnement, problématisation" (Guirlenger, 1999: 27). Esta interrogação sobre os limites do homem, sobre o intervalo que se instala entre o seu projeto e a sua concretude, resultam de e agudizam a perceção de uma condição humana difundida naquele "nací condenado" de Joaquín Monegro, em *Abel Sánchez* (II: 632), em que se reflete o problema central para ambos os autores, o problema do eu mergulhado no sentimento trágico, condenado à partida por um crime que não cometeu, vivendo desde o princípio da narração o seu *protagonismo* que é, na realidade, uma *prot-agonia*. É este "um Eu que diz respeito a todos os homens. A problemática da Morte, a existência de Deus, a ausência de Valores, tudo isso parte justamente da reflexão sobre este problema do Eu" (Ferreira apud Padrão, 1981: 149)¹⁴.

Quando Carlos M. F. da Cunha afirma que "o 'sentimento trágico da vida', que Unamuno define na tragicidade da *nadificação* face ao *desejo* humano de imortalidade, daquilo que a *excede*, caracteriza toda a produção romanesca de Vergílio Ferreira" (2003: 138), reconhece justamente a preponderância do preceito de Píndaro, que o autor cita em epígrafe a *Rápida, a Sombra*, segundo o qual *o homem é o sonho de uma sombra*. Se a ironia "sonne comme un appel: Homme, réveille-toi!" (Guirlenger, 1999: 27), há ainda assim uma inegável tentação apocalíptica, a obsessão de um télos universal numa retórica da perda e da degradação, uma espécie de "síndrome do fim"

¹² É ao nível da perceção do sujeito como vivenciando esta dualidade irónica que se prenuncia aquilo que consideramos ser um neorromantismo vergiliano. Tal como observa Eunice Cabral (1996: 9), "Os textos romanescos de Vergílio Ferreira evidenciam a concepção moderna do "eu" presente na literatura portuguesa desde o Romantismo".

¹³ É neste sentido que a tragédia é fundamentalmente irónica, por instaurar uma dualidade entre dois universos coocorrentes: "Le tragique situerait la tragédie à l'intersection de deux mondes: l'ici-bas et l'au-delà" (Couprie, 1998: 166).

¹⁴ A problemática do eu dá conta da modernidade das obras em análise: "a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos" (Arendt, 2001: 317). Assim se faz eco de um neorromantismo que bebe, por exemplo, em Goethe, o qual, em 1829, terá dito a Eckermann: "el hombre es una criatura confundida: no sabe de dónde viene, ni adónde va; sabe poco del mundo y, sobre todo, poco de sí mismo" (apud Gullón, 1971: 126).

(Cunha, 2003: 138) que dá conta da inevitabilidade da morte do homem e de uma série de disforias (em relação à arte, a ele próprio, aos valores, a Deus) que disjuntam permanentemente a sua vida entre aquilo que é da ordem da sua idealidade e aquilo que é da ordem da sua realidade. Perante uma série de situações-limite, “daquelas situações que não podemos transpor nem alterar” (Jaspers, 1998: 21), remanesce ainda uma “fome do absoluto” ou uma “fome do impossível” (SS: 170), que contempla a permanente luta entre o mundo e o eu, processo de autoquestionamento e de autoconhecimento, com foros catábicos.

O *ex-sistir* fixa assim uma imagem, uma projeção/um projeto do homem diante de si mesmo, onde este se inventa um pequeno intervalo no qual se instala o desejo, motor da humanidade do homem¹⁵, daquilo que nele obsessivamente procura, deseja o excesso: “Tudo poderemos, em princípio, admitir para o animal, exceto que ele se distancie de si, se desdobre entre aquele que sabe e o que sabe. E é nesse pequeno intervalo que se estabelece toda a história humana. Porque é nessa ínfima distância de si a si que ele funda todo o anseio de se realizar” (EI 4: 133). Para superar a disforia irónica, o percurso existencial desenvolve-se como projeto identitário, na tentativa de superar o desajuste eu/mundo tal como o observa Lukács em *Teoria do Romance* (1963). Para tal, o herói estranha o mundo que se lhe impõe sob a forma de uma série de provas que deve superar para o seu autoconhecimento, para a harmonização do eu a si, através da superação do intervalo irónico-trágico, despoletando um percurso existencial acentuadamente introspetivo, através do qual se sugere um itinerário marcado por obstáculos revestidos de motivos diversos (solidão, incomunicabilidade, fracasso sentimental, quotidiano, humilhação sexual, relação conflitual com o outro)¹⁶. Este desejo de uma maturidade, da recoinidência do eu a si mesmo através da fixação de um valor orientador para a existência individual, encontra pois no mundo uma condição limitante da projeção da plenitude do homem: “L’homme tragique est alors pris dans un conflit insoluble entre lui et le monde (...) Les valeurs de l’homme tragique sont irréalisables, contradictoires et aucun compromis n’est possible, ni aucun choix qui

¹⁵ Unamuno introduz, neste âmbito, uma nova categoria para a existência humana, a daquilo que cada homem *quisiera ser* (cf. Longhurst, 2009: 26). Como tal, configura o desejo como motor da vida humana, o de um homem ou de uma mulher que deseja as ligações entre o seu nada (aquilo que sabe ser) e o seu tudo (aquilo que pode ser). É, portanto, no estabelecimento desse horizonte unitivo e fusional entre o real e o ideal que nasce quer a esperança quer a angústia, resultantes ambas do desejo.

¹⁶ Quando Schlegel reconhece que o género mais adequado à exploração da ironia filosófica/trágica é o romance (Mellor, 1980: 19), concorda com o que afirmará um século mais tarde Lukács (1963), segundo o qual é justamente na estrutura do conteúdo do romance que melhor se representa o confronto do herói com um mundo degradado que se lhe apresenta como uma prova.

puísse déboucher sur une situation heureuse ou harmounieuse” (Biet, 1997: 173). Na perspectiva dos autores, o eu, tal como em Ortega y Gasset (2005: 73), segundo a aceção de “yo soy yo y mi circunstancia”, depende de uma revelação do segundo através do terceiro. O eu é assim agente da demanda, procurando na sua realidade o *si mesmo* ainda irrevelado, ou, na terminologia vergiliana, o *eu aparecido*. Essa aparição ou epifania forja aquilo a que Marías (1951: 95) chamou a *yoidad* do homem – recoincidência instantânea do eu a si mesmo através do alinhamento do real superficial com a vocação íntima e profunda do sujeito.

O que interessa a ambos os autores é, assim, o problema da personalidade, ou da formação da *persona*, daquilo que Unamuno designa simplesmente por *alma* (Marías, 1951: 106)¹⁷: “El problema más hondo de nuestra novela, de la tuya, Felipe, de la mía, de la de Don Sandalio, es un problema de personalidad, de ser o no ser” (II, 1213). O homem procura assim chegar ao contacto com a sua interioridade, com aquilo a que Unamuno chamaria o intra-homem: “El hombre de dentro, el intra-hombre (...) es más divino que el tras-hombre o sobre-hombre nietzschiano” (II: 265). No entanto, para lograr o encontro do eu a si mesmo, o sujeito deve formar-se, segundo a conceção orteguiana, através da relação com uma circunstância que lhe é resistente, gerando desse modo a permanência da dicotomia trágica: “Aprendemos a conocernos lo mismo que aprendemos a conocer a los demás: observamos nuestros actos, sin más diferencia de que, como estamos siempre con nosotros mismos y apenas se nos escapa nada de lo que hacemos conscientemente, tenemos más datos para conocernos. (...) Mas aun así rara vez sabemos de qué somos capaces hasta que nos ponemos a ello, y a menudo nos sorprendemos a nosotros mismos con algo que de nosotros no esperábamos” (II, 376)¹⁸. A consciência deste movimento dúplice e inevitável da existência, deste acontecer que é um anular e de um anular que é um acontecer, consubstancia a experiência irónica, a qual, de maneira semelhante ao que sucedia na ligação entre autocriação e autoanulação teorizada por Schlegel (cf. d’Angelo, 1998: 99), consta de um momento ativo e criativo

¹⁷ *San Manuel Bueno, mártir*, que ensaia “el pavoroso problema de la personalidad” (Marías, 1951: 179), constitui a narrativa unamuniana que mais explicitamente aborda o problema da imortalidade, a obsessão com a perduração, a angústia na relação com o mistério da morte, metástase mais violenta dos limites trágicos que configuram uma percepção angustiada da realidade do eu. Sobre a narrativa em questão, afirma Unamuno: “tengo la conciencia de haber puesto en ella todo mi sentimiento trágico de la vida cotidiana” (II: 1117). Toda a obra de Unamuno versa, assim, nas palavras de Blanco Aguinaga, sobre o “misterio de la personalidad” (Blanco Aguinaga, 1975: 42).

¹⁸ Recorda Hélder Godinho (1995: 283) que o sujeito se forma “numa tensão com a vida”, gerando a necessidade de uma Ordem em que os sujeitos encontrassem “um espaço para serem, libertos da disjunção de uma vida que é máscara e onde o que parece ser só o é algures num outro lugar. Vida que, por isso, é mentira”.

(a que Solger chama *Entusiasmo*, Unamuno *llegar a ser* e Vergílio Ferreira *Aparição*) e de um momento de oposição ou negação, a ironia ainda não anulada, ou a confrontação com a real discordância ou incomunicabilidade do Homem com o Cosmos, aquilo a que Unamuno chamará o sentimento trágico da vida, a sartriana náusea, a angústia existencial vergiliana. Esse *sentimiento trágico* está assim relacionado com o sentimento irónico do conflito entre aquilo a que Hölderlin chamava o *aórgico* (o ilimitado, o incompreensível, o infinito) e o elemento *orgânico* (o limitado, o consciente, o finito). (cf. idem: 162). Desse modo, tal como entrevista por Solger, a ironia trágica consiste no inevitável dissídio entre as leis universais, absolutas, e aquelas particulares que o homem se atribui, uma tensão “entre el deber-ser (el orden de la posibilidad) y el ser (orden real), entre el todo o la nada” (Gómez Blesa, 2004: 21). O *conflito trágico* é justamente o conflito entre a infinidade do todo e a inevitável finitude de todo o existir humano e, nessa medida, a sua essência é irónica.

A essência do trágico é assim conflitual, na medida dessa dualidade fundamental em que define o mundo consciente do eu: “Le tragique situerait la tragédie à l’intersection de deux mondes: l’ici-bas et l’au-delà” (Couprie, 1998: 166). Contempla assim a existência de uma duplicidade ao nível da realidade do homem: “A realidade está atrás da realidade e essa é que é a exacta realidade (...) Há uma verdade além da verdade, há uma beleza além da beleza, há um mundo além do mundo e só aí ele existe, como o belo e o verdadeiro” (IC: 52). A ironia trágica é, por conseguinte, aquilo que Maria Joaquina Nobre Júlio (2003: 201) identifica como o “conflito do humano consigo mesmo e com as suas fontes, as raízes do seu ser mais profundo, é um conflito originário entre o ser essencial do humano e a sua existência histórica”, dando conta de uma separação do eu a si, a que se refere Ricoeur (1988: 157): “l’opposition de l’affirmation originaire et de la différence existentielle”. O perfil antinómico do ser humano, esse “ser livre, aspirar à liberdade e sentir-se coarctado na sua liberdade, aspirar à infinitude e saber-se radicalmente finito” (Júlio, 2003: 211), sublinha a existência de um eu íntimo para lá do eu quotidiano: “Pudiera ser que el quién cotidiano del hombre, no fuese en cada caso yo mismo” (Heidegger, 1993: 130), que faz com que se registe uma tensão nos protagonistas unamunianos e vergilianos, “apresados, oprimidos e limitados em espaços claustantes e, ao mesmo tempo, todos eles com desejos irreprimíveis e ilimitados de transcendência” (Gavilanes Laso, 1995: 271).

Unamuno testemunha esta duplicidade no prólogo a *Tres novelas ejemplares*, ao reconhecer o desejo de transcendência do real pelo seu supraquotidiano, prefigurado

pela própria ficcionalidade como potencial de verdade: “Y llamo ejemplares a estas novelas porque las doy como ejemplo –así, como suena-, ejemplo de vida y de realidad. –¡De realidad! ¡De realidad, sí!– Sus agonistas, es decir, luchadores –o si queréis los llamaremos personajes-, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con las que les dan los lectores”. Por esta via refere Unamuno uma duração ideal que resulta mais real que a da quotidianidade, a realidade “íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa” (II: 415), numa nítida platonização ontológica¹⁹, vertida no desiderativo como substância fundamental da existência do eu²⁰: “Éste, el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador, y es el real de verdad.” (idem: 416); “Te debe importar poco lo que eres; lo cardinal para ti es lo que tú quieras ser. El ser que eres no es más que un ser caduco y perecedero, que come de la tierra y al que la tierra se lo comerá un día” (III: 81).

A duração real coincide assim, como temos visto, com uma dimensão projetiva do homem como excesso de si mesmo, pois “a minha verdade é o que me sobeja de tudo” (A: 254). Porém, acontece que esta projeção é mediada pela superficialidade do universo aparential e quotidiano. Assim, partindo de uma dissidência realidade-idealidade, reconhece o sujeito, vivendo a sua quotidianidade, o desejo de um fantasma²¹, de uma projeção de si que persegue como aparição e que nele agudiza a experiência angustiada pela confrontação com um mundo que se lhe impõe como limite, segundo a lição de Nietzsche (1996: 123): “esta alegria não deve ser procurada nas aparências, mas atrás das aparências”²². Unamuno distingue assim “dos estratos de la realidad humana, lo que llama el hombre cotidiano, crepuscular, aparential, o bien el

¹⁹ Dita platonização é base da ontologia unamuniana, na consideração de que “el universo visible es una metáfora del invisible, del alma” (I: 838).

²⁰ Para Unamuno, a realidade “no son los hechos, porque éstos constituyen simplemente ‘lo que es’, en tanto que una realidad plena debe incluir asimismo ‘lo que significa’, ‘lo que vale’ y, por encima de todo, ‘lo que quiere ser’” (Mora, 1985: 131).

²¹ Regista-se assim uma consciência dividida, forma da alienação, entre o eu e o seu fantasma, inscrevendo no sujeito uma dualidade, própria da ironia romântica (cf. Finlay, 1988). O sujeito está marcado por uma dialogia interior, aquilo a que Lucien Dällenbach chama *le récit spéculaire* (1977), que cria uma espécie de *dualidade delirante*, terreno da estética moderna, que Deleuze e Guattari adjudicam à experiência da *esquizofrenia* e que exige uma *esquizoescrita* libertadora, finalidade da arte (Deleuze & Guattari, 1974). O eu situa-se, portanto, em dois planos, aquele que é próprio do marginal ao real (do fictício, imaginário), e aquele que é próprio do *dado* da existência *real* (cf. Zavala, 1991: 64).

²² No primeiro capítulo de *O Nascimento da Tragédia*, publicado em 1872, Nietzsche (1996: 51-52) explicita os princípios metafísicos de que parte e que presumem uma conceção do que consideramos ser uma ironicidade trágica baseada num dualismo ontológico de regime platónico: “Todo o homem que for dotado de espírito filosófico há de ter o pressentimento de que, por detrás da realidade em que existimos e vivemos, se esconde outra bem diferente e que, por consequência, a primeira não passa de uma aparência”.

homem real, trágico, sustancial” (Marías, 1951: 259). O sujeito encerrado no primeiro nível vê-lhe vedado o acesso à evidência do segundo nível, desconhece a abertura ao ser real ou substancial, que Unamuno situa na experiência trágica da vida. O homem quotidiano e aparential não reconhece, outrossim, a substancialidade pura do ente de ficção, da personagem literária que, nesta ontologia, resulta tão real como o homem substancial: “Los pobres sujetos que temen la tragedia, esas sombras de hombres que leen para no enterarse o para matar el tiempo –tendrán que matar la eternidad-, al encontrarse en una tragedia, o en una comedia, o en una novela, o en una *nivola*, si queréis, con un hombre, con nada menos que todo un hombre, o con una mujer, con nada menos que una mujer (...) Y como no lo ha sacado uno de él, del hombre cotidiano y crepuscular, es inútil presentárselo, porque no lo reconoce por hombre. Y es capaz de llamarle símbolo o alegoría” (II: 260). Unamuno revela, segundo esta perspectiva, o homem quotidiano como aquele que constitui um borrão do homem real.

Reconhecendo que “o homem começa no pequeno intervalo entre *ele* e *si*” (RS: 146), que “há tanto intervalo em mim” (NN: 49), também para Vergílio Ferreira o sujeito aparece como o *excesso* (IC: 57) duma coisa a outra, vivendo no sonho de uma “união íntima connosco” (AN: 179). No desencontro entre o que se é o que se quer ser - “Tudo era, Carlos acreditava, um desencontro íntimo, por ambos adivinhado, entre o que eram, sem o confessarem, e o que desejavam ser e confessavam” (M: 72) – o sujeito reconhece-se espelhando a “contradição interna de tudo” (idem: 131), numa fantasmagorização da sua própria existência: “Sinto-me desdobrado e a outra pessoa de mim aterra-me. Há um muro de gelo a separá-las, há uma muralha de fogo” (EP: 299). Esta separação - “o eu estar aqui neste instante, separado e lúcido, no balancear da vida à morte” (NN: 165) – induz uma permanente inadequação de si consigo, na ambiguidade configurada pela existência individual, tal como observa Merleau-Ponty (cf. Cantista, 1995: 171), de alguém que, vivendo, se desprende continuamente de si próprio, de um *ipse* que se desdobra num *idem* que, embora mantendo com aquele uma relação de contiguidade, não permite uma absoluta identidade, razão da perpetuação do desejo da anulação da situação intervalar que desencadeia a percepção do universo como prisão: “Como um muro alto, o céu alto, pulverizam-se contra ele ideias, combates, irrisórios sonhos, afundam-se no mar” (NN: 287).

Esta percepção induz amiúde um desejo de retorno, em momentos de absoluta disforia, ao não saber do animal, *porque o trágico é saber*. A ironia reside na consciencialização do *fatum* que nenhuma *hybris* poderá deter, consciencialização essa

que faz de nós, segundo Unamuno, *animais doentes*: “ó Deus, eu queria ser animal. A virgindade até ao fim da minha unificação, a integração de um corpo sem nada para fora dele, querer sem saber que quero, comer, dormir, amar. Sem saber. Todo o desastre aí – saber. Ser tudo o que se é sem saber que se é, para não haver intervalo onde se instale a aflição” (RS: 166). Desejando assim “ser apenas” (NN: 312), superando portanto aquele “subtil descolamento entre quem sou e a sombra que me segue” (AB: 118)²³, o eu pressente que “há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente à realidade, mundo da surpresa e do aviso” (A: 76)²⁴ que a circunstância lhe nega, dicotomia que exacerba “este complexo conceito do homem profundamente ilimitado mas em permanente confronto com um determinado constrangimento geográfico” (Palma-Ferreira, 1978: 22). O sentimento irónico resulta assim do abandono do sujeito ao caos de uma realidade contraditória, dando conta “de l’insoluble conflit entre l’inconditionné et le conditionné, de l’impossibilité et de la nécessité d’une communication sans reste” (Schlegel apud Schoentjes, 2001: 102)²⁵. Trata-se, pois, de um sentimento disfórico dirigido ao quotidiano, em relação ao qual “le bon génie qui nous protege” está “ironiquement en contradiction” (Schubert, 1982: 100), na rejeição da vida ou do mundo tal como ele normalmente lhe aparece, em *aparência* e não em *aparição*, como, a propósito do tratamento do conceito em Kierkegaard, sublinha Vergote (1982: 365).

²³ Neste sentido, o Homem é, para Vergílio Ferreira, e nas palavras de Maria Joaquina Nobre Júlio (1996: 233), um “ser em separado”.

²⁴ Nisto se aproxima Vergílio Ferreira de Raul Brandão (1986: 175-176), para o qual, “sob um mundo de verdade há outro mundo de verdade (...) O único mundo real é o mundo irreal”. Nesse sentido, Vergílio Ferreira afirma que “todo o real tem atrás de si outro real (...) É onde está a ‘aparição’ (...) O que está para lá é do domínio do intangível e do sagrado” (P: 176); “Para lá do real há o real – ‘e esse é que é o verdadeiro real’” (EI 4: 83). “a verdade está atrás da realidade e essa é que é a verdadeira realidade” (IC: 48); “Há uma verdade além da verdade, há uma beleza além da beleza, há um mundo além do mundo e só aí ele existe, como o belo e o verdadeiro” (IC: 48-49). Assim, e segundo o autor, “todo o real é, a um tempo, físico e metafísico, há uma transcendência na imanência, uma realidade para além da realidade, sendo esse irreal do real o limite dos possíveis e a única verdadeira realidade” (Teixeira, 2007: 25). É por isso que as coisas “têm em si um halo de mistério” (P: 124). Também Unamuno “dirigió todo su esfuerzo (...) a mostrar la existencia y realidad de un mundo ‘ideal’, distinto del mundo natural inscrito en el ideal racionalista” (Isabel Lafuente, 1987: 45). Por isso afirma que “por debajo de esta corriente de nuestra existencia, por dentro de ella hay otra corriente en sentido contrario (...) Y de vez en cuando nos llegan hálitos, vahos y hasta rumores misteriosos de ese otro mundo, de ese interior de nuestro mundo” (II: 578); “Por debajo de las ideas formulables, de los recuerdos figurados, llevamos un mundo vivo, el reflejo del alma de las cosas que cantan en silencio” (I: 510). Assim se conclui que a metáfora da *névoa* é nele afim da conceção kierkegaardiana da dualidade real/ideal, tal como exposta em *Diário de um sedutor* (1843): “Detrás del mundo en que vivimos, en un fondo lejano, hay otro mundo que guarda con el real una relación similar a la que existe entre la escena teatral y la escena de la realidad, barruntada a través del arte escénico. *Mediante una sutil niebla*, contemplamos aquel mundo nebuloso, más tenue, más etéreo y de calidades muy diversas a este mundo real” (Kierkegaard, 1976: 185, *sublinhados nossos*).

²⁵ Por isso mesmo, “tout ironiste est un idéaliste, en ce qu’il croit à la perfectibilité de l’homme: au moment même où il marque un rejet, l’ironiste exprime simultanément son adhésion à un monde parfait auquel il aspire ou dont il a la nostalgie” (Schoentjes, 2001: 87).

É assim que a ironia trágica constitui um modo de pensar a relação entre “human intent and contrary outcomes” (Colebrook, 2004: 15). Observando o seu *absoluto fraturado* (ibidem), a ironia representa a *absoluta negatividade infinita*, tal como compreendida por Hegel e reinterpretada por Kierkegaard (1992)²⁶. Por isso mesmo, surge o projetivo, como desejo acentuadamente unitivo do eu a si - “Se alguma coisa me comove é o desejo absoluto de me unir em perfeição, na perfeição de um limite” (AN: 173) -, descobrindo “por debaixo de todo o nojo da vida uma certeza natural” (MS: 167)²⁷ e recusando “a mentira do mundo em que um homem é tudo menos o que é” (VJ: 95-96). Reconhecendo que “o homem é de mais para si” (IC: 96), o sujeito procura ainda reencontrar-se, sabendo que “a harmonia invisível é mais forte que a visível”, conforme sentença de Heráclito em epígrafe a *Signo Sinal*. Posto que “há uma vida atrás da vida, uma irrealidade presente à realidade, mundo das formas de névoa, mundo incoercível e fugidio, mundo da surpresa e do aviso” (A: 76), o sujeito sabe que “o melhor da vida é o seu impossível” (P: 169)²⁸, procurando por isso “la verdadera realidad de las cosas, de la eterna y honda realidad” (I: 786). Contra os mesquinhos problemas quotidianos - “riqueza ou miséria, ciência, glória, vexame e a política e até a arte para tantos artistas, conhecimento do homem no corpo e no espírito – quantos modos de esquecer ou de não saber ainda o pequeno problema fundamental” (A: 165); “à unidade que nos pré-existe a cada um, à unidade de sermos, a vida imediata, quotidiana, é uma selva de caminhos, de veredas, de confusa vegetação. Tão fácil perdermo-nos!” (idem: 91) – o desejo de fixar essoutra realidade emerge como a única possibilidade télica para orientar a vida.

É por isso que o homem constitui essa “permanente tensão entre o limitado que é e o ilimitado a que aspira, entre a miséria do necessário, entre a sua perecível humanidade e o impositivo apelo à divindade” (IC: 90-91), procurando revisitar “uma outra realidade mais verdadeira, e que é o irreal em que nos vemos” (EI 5, 284)²⁹. Não

²⁶ Em *La deshumanización del arte* (1925) Ortega y Gasset observa como Scheler proclamara a ironia como máxima categoría estética na medida em que por ela se dá conta da possibilidade de negar a realidade absurda, sobrepondo-lhe a idealidade, utopia e ucronia fundadora de uma crítica àquela.

²⁷ Assim, “há uma voz obscura no homem, mas essa voz é a sua. Há um apelo ao máximo, mas vem do máximo que ele é. Há o limite impossível, mas é do excesso que é o próprio homem” (EI 1: 12-13).

²⁸ “Sei afinal apenas que o homem é o seu impossível e que é esse impossível que sempre me perturbou” (IMC: 36)

²⁹ Trata-se de uma passagem sobre Évora, associada assim a esta irrealidade, que é uma idealidade, em carta que enviou à Universidade sita na cidade alentejana, por impossibilidade de estar presente na cerimónia que a instituição promoveu para celebrar os seus oitenta anos, um mês antes da sua morte: “De longe vos saúdo a vós e à cidade, com a emoção de quem relembra o que fomos outrora numa outra realidade mais verdadeira, e que é o irreal em que nos vemos.” (EI 5, 284)

obstante a saturação de interdições que o mundo lhe oferece, pois “o real é uma vigarice como uma verdade adquirida” (TF: 38), o eu vê-se forçado a lutar contra esta realidade intervalar, com os restos de esperança de contacto com o autêntico eu que o quotidiano, apesar de tudo, lhe vai oferecendo³⁰, esse “hondón del alma (...) algo más ahincado, más entrañado, más íntimo, con algo que era como el tuétano de los huesos de su espíritu.” (II, 175)³¹ que leva Unamuno a aderir ao *sanctasanctorum* de Santo Agostinho, com expressões como “alma de nuestra alma”, “lo más interno de lo interno”, “hueso de los huesos” (cf. Paoli, 2003: 30). Se “o que sou é a ausência de mim” (PS: 111) e “o homem começa no pequeno intervalo entre *ele* e *si*” (RS: 117)³², é fácil entender o princípio irónico que torna comum a ambos os autores a presença dum Hegel pantragista, assente no privilégio do discurso dialético, da contradição³³, do sentimento do calvário, daquilo a que Jean Wahl (1982) chamou a *consciência infeliz*, que dá conta de um conflito entre o relativo e o absoluto. O homem vive assim na procura da “verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad” (II: 311). Essa é a realidade de duração ideal da face positiva da moeda irónico-trágica, de nível numénico e não fenoménico³⁴. Essa dimensão, de forte carga espiritual em Unamuno, é definidora dos propósitos da sua obra, conforme observa Stephen Summerhill (1974:

³⁰ Encontramos aqui os ecos de Heidegger (1967: 45): “Pero, por muy disgregado que nos parezca lo cotidiano, abarca siempre, aunque sea como en sombra, el ente en total. Aun cuando en verdad no estemos ocupados con las cosas y con nosotros mismos – y precisamente entonces –, nos sobrecoge el todo”. Esta é uma ideia partilhada por Dewey (1980: 17): “through the phases of perturbation and conflict, there abides the deep-seated memory of an underlying harmony, the sense of which haunts life like the sense of being founded on a rock”.

³¹ Aderindo com fervor ao krausismo, Unamuno concordava, neste sentido, com a diferenciação entre duas durações (ou *histórias*, segundo Krause), que dizem respeito a uma ordem temporal e a uma ordem eterna. Na primeira revela-se o segundo e cabe ao homem descortinar nas suas determinações temporais as manifestações da *divindade*, que correspondem ao ser verdadeiro, visando a plenitude da existência (cf. Gray, 2001: 43). A emergência do eu sonhado ou idealizado, atemporal, no seio de uma série de vivências temporalizantes, da própria experiência, reveste-se de um alto grau de improbabilidade: “Para cada alma hay una idea que le corresponde y que es como su fórmula, y andan las almas y las ideas buscándose las unas a las otras. Hay almas que atraviesan la vida sin haber encontrado su idea propia, y son las más; y hay ideas que, manifestándose en unas y otras almas, no encuentran, sin embargo, sus almas propias, las que las revelarían en toda su perfección. Y aquí se nos presenta otra vez el terrible misterio del tiempo, el más terrible de los misterios todos, el padre de ellos. Y es que las almas y las ideas llegan al mundo o demasiado pronto o demasiado tarde; y cuando un alma nace se fue ya su idea, o se muere aquella sin que esta baje” (Marías, 1951: 258).

³² Justamente esta cisão do indivíduo em dois é o tema da conferência que Unamuno leu no Ateneo de Madrid em 1899, «Nicodemo el Fariseo», em que recorda aquela “enfermedad terrible, semejante en el orden del espíritu a un estómago ulcerado, que empieza a digerirse a sí mismo” (VII: 369).

³³ É o próprio Miguel de Unamuno que se define como “uno que afirma contrarios, un hombre de contradicción y de pelea, como de sí mismo decía Job: uno que dice una cosa con el corazón y la contraria con la cabeza, y que hace de esta lucha su vida” (VII: 162).

³⁴ De acordo com a definição de Livingston (1941: 445), “Reality is not the phenomenon, but the noumenon, not the outwards form, which is incapable of apprehension only by the senses and by reason, but the spiritual essence which conceives that form, and which is a vital force incapable of analysis, for it is the artist’s individuality his indivisible will”.

12), dando conta da face substancial, essencial do eu: “Spirit is this precise specific life of every individual in its unique and irreplaceable self. This is the nucleus of existence which Unamuno discovers: every man has an ‘existencia substancial’ which is the centre of his being and the essence by which he has ‘plena posesión de sí mismo’”. Essa é a face positiva da moeda irónica, tal como claramente fica expresso em ‘Nicodemo el fariseo’: “Hay Nicodemo en todos nosotros dos hombres, el temporal y el eterno, el que adelanta o atrasa en las cambiantes apariencias y el que crece o mengua en las innumerables realidades (...) Hay un crecimiento que va de dentro afuera, crecimiento que no viene de Dios, que habita dentro nuestro, y hay otro de fuera a dentro, que nos viene de esas capas de aluvión que el mundo deposita en torno de nuestro núcleo eterno intentando ahogarle en el tiempo” (VII: 373). O primeiro é o que habita o lado eterno do homem, o que nele escapa ao tempo, o que é o seu excesso. O segundo é o que submerge aquele na temporalidade, e que é de ordem exterior e mundana.

De acordo com o que temos observado denotamos uma evidente travessia entre o *deserto do real* e a Grande Ordem vergiliana ou a Gran Conciencia unamuniana. Como observa Ana María Fernández (1991: 48), “las teorías existenciales unamunianas, al eliminar lo externo, buscando la presentación de lo íntimo en un proceso casi místico, no son sino el rechazo del mundo testimoniado por los sentidos. El enfrentamiento del individuo con el origen mismo de su realidad, con la fuerza creadora o, si se prefiere, con la Gran Conciencia, se hace imprescindible”. Regista-se pois uma figuração da duplicidade do eu, dividido entre o seu concreto e o seu sonho, mergulhado como está na “dolorosa tragedia de una personalidad dividida que no puede encontrar la unidad del sentido de su vida” (Zubizarreta, 1960: 278)³⁵. Assim, as personagens de Unamuno “se me van muriendo en carne de espacio, pero no en carne de sueño, de conciencia (...) Esto es la niebla, la nivola, la leyenda, la historia, la vida eterna” (II: 555), razão pela qual um procedimento prático se torna ainda necessário, por ser ainda preciso desbravar a “sobrehaz de las cosas, la corteza de la vida” (III: 271). Aquele “pavoroso problema de la personalidad” (II: 1122) que constitui o cerne, afinal, das obras de ambos os autores, revela a existência em todo o homem de um inimigo do real que o habita apenas pela metade³⁶. A paradoxalidade é assim própria da existência individual, pelo que, como observa López Aranguren (1961: 243), “la *paradoja* unamuniana no es un

³⁵ Trata-se do problema da “personalidade escindida” (Gullón, 1976: 153), de uma “split-personality” (Batchelor, 1972: 125).

³⁶ É neste sentido que Unamuno afirma a existência, em cada indivíduo, de um Caim e de um Abel (cf. V: 1104-1106).

recurso literario, ni un truco estilístico, ni una mera extravagancia. La paradoja es la expresión literaria de la verdad equívoca, ambigua, desconcertante y dividida de la existencia humana”. Por isso podia afirmar o autor que “llevo dentro de mí (...) dos hombres, uno activo y otro contemplativo, uno guerrero y otro pacífico, uno enamorado de la agitación y otro del sosiego” (IV: 550)³⁷.

O homem assim dividido, incapaz de fazer coincidir *ipse e idem*, o concreto e o projetivo, encontra na existência irónica uma limitação epistemológica. O *Ding-an-sich* kantiano esbarrará na “awareness of the limitations of the self” (Mellor, 1980: 10), pois, como observa Muecke (1969: 211), reconhece no homem fundamentalmente “a finit being, terrifyingly alone in an infinite and infinitely complex and contradictory world of which he could achieve only a finite understanding”. A ironia trágica é assim dada, igualmente, como a dolorosa tomada de consciência, por um sujeito pensante, da limitação desse mesmo pensamento, da sua potência cognoscente e das suas limitações interpretativas³⁸. Se é certo que “el sujeto se sabe dentro de sí como lo absoluto, y todo lo demás es vano para él” (Hegel, 1955: 482), a sua condição fraturada faz com que, procurando-o, *encontre apenas coisas*, segundo aforismo de Novalis (cf. d’Angelo, 1998). Assim se exprime “ce sens du contraste et de l’antithèse propre au monde supérieur de la prophétie face au monde inférieur et non prophétique” (Schubert, 1982: 72) que de um a outro nível torna patente a existência de uma série de contraverdades, tais como entendidas por Beauzée (cf. Schoentjes, 2001: 94), disjunções que impedem que o sujeito se fixe numa verdade universalizável fora da experiência subjetiva que a fixou, e que como tal impossibilitam a totalização do alcance da sua relação com o absoluto demandado. Se ele vive “procurando a verdade primitiva de mim, verdade não contaminada ainda da indiferença” (A: 47), acabará por descobrir que “a verdadeira vida está sempre onde não a temos” (P: 170), que a Grande Ordem é um impensável porque “é um limite do pensar tudo o que é e tem a sua morada lá onde duas paralelas se encontram (...) É o irreduzível do ser, o inultrapassável de quanto se possa ultrapassar”

³⁷ Na mesma ótica, Herman Hesse (2011: 67) condenava já o “mito de la unidad de la persona”, afirmando que “en realidad ningún yo, ni siquiera el más ingenuo, es una unidad, sino un mundo altamente multiforme”, no que a psicanálise freudiana ou a psicologia de Jung caucionam como esquizofrenia inerente ao eu. Unamuno, tal como Marx ou Freud, entende pois que a existência real é subterrânea, subjacente à aparência. Se em Marx aquela se encontra no nível do substrato económico e em Freud do inconsciente, em Unamuno parte da própria substância desejante da imaginação humana, da sua fictividade. Assim, para o autor espanhol, o homem não é nem um *homo oeconomicus* nem um *homo sexualis*, mas um *ens fictionalis* (cf. Navajas, 1992: 60).

³⁸ Trata-se daquela “inevitable and all-important consciousness of the limitations of human knowledge and of human language” a que se refere Mellor (1980: 11).

(idem: 160). Acabará por concluir que, para o sujeito fraturado, “tudo esquece tão cedo, tudo é tão cedo inacessível” (A: 189).

De todas as condições limitantes à anulação da situação trágica do homem nenhuma se impõe tão profunda e incompreensivelmente como a morte, limite maior no âmbito da temática explorada por ambos os autores: “Nosotros, también, hacemos vanos esfuerzos para detener el destino” (Holderlin, 1984: 28)³⁹. A perspectiva da morte conforma uma experiência que foca “les particularités du monde fini à l’exigence éthique infinie” (Szondi, 1975: 188), de um sujeito que se sabe a um tempo necessariamente imortal, para cumprir-se em profundidade, e fatalmente perecível, porque despojado de si mesmo em superficialidade. Considerando o sartriano sentido futurante do humano, e se existir é uma “abertura a possíveis”, tal como sustenta Heidegger (cf. Pina, 1995: 34), a prisão a um horizonte limitado, a um corpo em que se morre, faz da *Weltanschauung* de Unamuno e de Vergílio Ferreira uma disposição que passa a assentar *grosso modo* nas categorias do temporal e do eterno. Porque “o sentido trágico da vida e da condição humana parece ligar-se, hoje, particularmente à consciência agónica do tempo” (Cunha, 2003: 142), nasce enfim a angústia, produto da vocação de absoluto, do transcendente investido na limitação da finitude.

O desejo de permanência do eu depara-se com uma série de *limites* que se impõem à condição humana, tais como “o envelhecimento, a doença e a morte” (Jaspers, 1998: 22), temas recorrentes em Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira. Essa condição limitante é agudizada pela antevisão da morte: “O que determina, por exemplo, uma situação trágica é precisamente a sua insolubilidade (...) A situação trágica define-se não como uma ‘alienação’ com vistas a ‘desalienar’, mas como uma alienação real e intransponível. Genericamente, a maior alienação do homem é a morte” (EI 4: 76-77). A partir de *Alegria Breve* (1965), a velhice é isotopia dessa condição limitante (em *Rápida, a Sombra, Para Sempre, Em Nome da Terra*). *Nítido Nulo* dá-nos igualmente conta de uma antecipação do sentimento da velhice através da condenação à morte do narrador, Jorge Andrade, quando a morte se inscreve no seu horizonte como um absoluto sem sentido, como um nítido nulo: “E entre a sentença da morte ouvida e a morte executada, há a intensidade essencial do meu horizonte nulo” (NN: 104). A antecipação da morte dá-se também em *Alegria Breve* através do desejo do suicídio, em *Nítido Nulo* pela pena de condenação à morte, em *Rápida, a Sombra* e em *Para Sempre*

³⁹ Assim se retoma a vocação permanentemente futurante do humano, que, segundo Couprie (1998: 166) é base da antropologia subjacente à tragédia clássica.

pela imaginação do funeral do próprio narrador por ele mesmo, em *Em Nome da Terra* como cenário adensado pela expectativa; pelo que podemos concluir, com Carlos M. F. da Cunha (2003: 140) que a obsessão do fim confere “um carácter trágico a toda a obra de Vergílio Ferreira, cujo denominador comum parece ser uma indagação angustiada acerca da sobredeterminação da morte na vida”. A morte torna-se assim tema obsidiante: os pais morrem, as crianças morrem, os amigos morrem⁴⁰. Os mortos na aldeia arruinada em *Alegria Breve* e *Signo Sinal*, ou imaginados no mar em *Nítido Nulo*⁴¹, os mortos a quem se fala, destinatários da enunciação (a mãe em *Estrela Polar*, o filho em *Até ao Fim*, a mulher em *Para Sempre*, *Em Nome da Terra*, *Cartas a Sandra*) aparecem como figuras fantasmáticas que antecipam e preservam o horizonte de finitude do homem. Perante a evidência da morte, é necessário ainda “justificar a vida” (A: 43), pois aquela não é mais do que uma “vertigem do abismo” (RS, 105), que aparece como um “absurdo” (CFi: 84), como um “acidente” (IC: 218) que obriga a questionar, a partir da sua inverosimilhança radical, “Que é tudo agora diante de um homem que vai morrer?” (AN: 118).

O sem sentido e a inevitabilidade da morte fazem dela “um muro sem portas” (A: 99). Trata-se de um motivo que, segundo Benjamin, Bloom, de Man ou Derrida, constitui um tipo de *rutura original* (cf. Cunningham, 2002: 61). A morte (e seus derivados, como a perda, a desilusão, a doença) povoam por isso a obra unamuniana e vergiliana, dando conta dessa *rutura original* do eu a si mesmo. Assim, e remetendo agora para a obra unamuniana, Eugenio Rodero adoece, em *Nuevo Mundo*, Ignacio morre em *Paz en la Guerra*, Apolodoro, em *Amor y Pedagogía*, suicida-se, Augusto morre às mãos de ‘Unamuno’, em *Niebla*, ou por suicídio contra a sua liberdade limitada. Joaquín está *cego* de inveja, em *Abel Sánchez*, Raquel e Carolina resignam-se à vida mundana e quotidiana, em *Dos Madres*, Alejandro Gómez corta as próprias veias à custa da partida da sua mulher, em *Nada Menos Que Todo Un Hombre*. Manuel Bueno, semicristo, morre numa beatificação fraudulenta, em *San Manuel Bueno, mártir*,

⁴⁰ Trata-se de um pressuposto para a interrogação vergiliana, na medida em que, segundo o autor, “interrogar-nos sobre o destino do homem é enfrentar imediatamente o que mais profundamente lhe assinala a condição, ou seja a sua morte” (IC: 204). Neste sentido, é possível afirmar que “toda a obra de Vergílio Ferreira ficcionará sem fim – mas aprofundando e deslocando no sentido da própria extenuação dela – a *aporia* aparentemente sem solução, entre a finitude, inscrita na mortalidade e mitificada na Morte como horizonte incontornável da vida – da nossa, que é o que importa – e a consciência da infinitude, ou melhor, a *eternidade*, que parece consubstancial à mesma vida” (Lourenço, 1995: 458).

⁴¹ “Na areia pálida, as sombras, a praia está deserta, uma frialdade coalhada, os meus pensamentos descem à escuridão dos mortos. Vejo-os, aliás, flutuar agora, cadáveres nus e de brucos, crescem aos montões multiplicam-se na extensão fria das águas. São milhares, milhões (...) mergulhando, emergindo” (NN: 331-332).

Ricardo e Liduvina adotam a vida monástica, em *Una Historia de Amor*, falhando na conquista da transcendência através da relação sexual. Todas estas personagens têm forçosamente de procurar atuar perante a interrogação que os seus destinos trágicos despoletam: “¿Por qué quiero saber de dónde vengo y adónde voy, de dónde viene y adónde va lo que me rodea y qué significa todo esto? Porque no quiero morirme del todo, y quiero saber si he de morirme o no definitivamente. Y si no muero, ¿qué será de mí?, y si muero, ya nada tiene sentido” (II: 276)⁴².

A saturação do destino pessoal por via da obstinada antecipação do seu fim encontra na *situação* – no eu-situado – uma permanente condição limitante, uma *condicionante*, a começar pelo limite situacional mais absoluto e que é o próprio corpo. As formas de antecipação da morte em Vergílio Ferreira ancoram regra geral na corrupção daquele. É o caso da cegueira, motivo da degradação física em *Na Tua Face*, da extração de um dente em *Rápida, a Sombra*, da amputação de uma perna em *Em Nome da Terra*. Como observa Buescu (1995: 130), “o problema começa assim quando o sujeito não coincide com o corpo que tem, ou não se reconhece nele como interioridade”. Efetivamente, a separação do eu a si dá-se, em *Em Nome da Terra*, por exemplo, como uma separação do eu ao seu corpo, como confirmam as palavras de Goulart (1996: 30): “No caso de *Em Nome da Terra*, o que mais impressiona é o drama do corpo mutilado: primeiro, porque fica precisamente comprometida a perfeição (...); segundo, pela contradição a que acima aludi: o eu como personalidade que vive, pensa, sente, está inteiro, recusa a morte, enquanto o seu corpo, como que um outro de si (a parte que mais incomoda), caminha inevitavelmente para ela”. Dita contradição é uma figuração da contradição fundamental dum ser oscilando entre a vertigem do absoluto e o muro das suas limitações. Não obstante o facto de o sujeito se fundar no e pelo corpo, e apesar da radicação da pessoa nele como lugar no qual ela própria se constitui, importa observar, com Maria José Cantista (1995: 174), que “Vergílio força mais que qualquer outro a emergência de si, enquanto sujeito espiritual, radicado num corpo sensível. Posso ver-me ‘de fora’, verificar que o meu corpo envelhece, enquanto eu aspiro à eternidade”. A recorrência do tema da mutilação, da permanência de uma ausência de um corpo corrompido (um membro que se perde mas é como se não),

⁴² Trata-se de uma manifestação iminentemente esperançosa e deduzida de uma experiência de uma anulação da pura facticidade, na medida em que “the longing for eternity is a reflection of hidden realities denied by much empirical evidence” (Franz, 2006: 112).

recordam a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty (1945), numa dualidade apesar de tudo preservada entre corpo e alma.

Dita dualidade permite afirmar que “não sou menos ‘eu’ se tenho um corpo mutilado (...) aquilo que me falta o não sinto como falta, senão na medida em que sei que me falta” (IC: 255). Processa-se assim uma resistência do eu redutível ao corpo, que promove uma procura da pessoa que excede as condições físicas, como observa Zambrano (2004: 159) a propósito de Unamuno: “Todos los hombres somos personas, es decir, un proyecto de vida transcendente sobre la realidad de un individuo, de una realidad corpórea visible que es nuestra presencia física”⁴³. Essa presença física é, em geral, articulada num espaço que aparece igualmente como limite, conduzindo ao isolamento, à morte e à desorientação, como fica particularmente evidente na obra de Vergílio Ferreira: esse espaço é labirinto, em *Estrela Polar* e *Signo Sinal*, prisão em *Estrela Polar*, casa da infância em *Para Sempre*, aldeia destruída em *Alegria Breve*, asilo em *Em Nome da Terra*, carro em fuga em *Apelo da Noite*. Nestes espaços limitantes se dá a evidência do caráter disfórico perante um sentimento de *placelessness*, tal como definido por Lutwack (1984: 204), entre a desadequação existencial do sujeito à cidade e a vontade de recuperação, pela memória, dos lugares idílicos. Assim, podemos afirmar que a ironia trágica é, na perspetiva vergiliana, uma experiência fortemente espacializada, pela oposição entre uma geografia do conforto (a aldeia) e uma outra do desconforto (a cidade), sendo esta a face real que disforiza a primeira: “Detesto este prédio mecânico, de uma segura desumana, com trincos que se desprendem premindo botões, com acres ruídos de vidro e aço tilintando, com luzes ácidas, com uma frigidez polida e à superfície, onde o calor de um homem se não pode acumular” (EP: 17). A aldeia, por seu turno, é uma “aldeia-mito” um “retorno às origens de todo o apelo vão” (NN: 163)⁴⁴.

⁴³ Assim se concretiza uma “tensão, tantas vezes dramática e mesmo patética, entre o ‘físico’ e o ‘metafísico’, no centro da qual está um corpo que se olha e se vê degradado dia a dia” (Machado, 1995: 366).

⁴⁴ Em *Para Sempre*, esta oposição torna-se evidente, por constituir um entrave à consumação da relação entre Paulo e Sandra. Porque Sandra “amava a cidade, o ruído que nos inventa um ser civilizado e imortal” (PS: 24), ela “lá ficou”, e essa diferença de um a outro, essa separação dada pelo défice locativo ‘lá’, justifica uma meditação que se empreende, por exemplo, em *Estrela Polar*: “Quantas vezes eu pensava, eu dizia a Alda ‘temos de sair da cidade’ – ó Penalva, cidade aérea, aberta de espaço para todo o lado, e tão como esta prisão” (EP: 190), donde o desejo do regresso à aldeia, onde é ainda possível aceder aos “Quatro Elementos, água, terra, fogo e ar. Totalidade da vida, para além de nós, desde o halo inicial” (AB: 215). Sobre a topografia revelacional de Unamuno e de Vergílio Ferreira faremos posterior desenvolvimento.

A abundância das condições limitantes fazem da existência, na perspectiva unamuniana, uma reflexão do tédio universal, um *tedium vitae* tal como proposto por Schopenhauer, do eu perante o absurdo, do sem-sentido de uma existência a-télica⁴⁵: “Y me sobrecogí de espanto al pensar en vivir siempre para aborrecer siempre. Era el Infierno” (II: 697). Aquele “tédio de viver” (II: 1265), o sentimento nauseado⁴⁶, é gerado pela evidência do nada que mergulha o ser num sem sentido, numa ausência de valor: “Mas a angústia que me habita, a violenta redescoberta da morte, que acabo de fazer, tornam-me estranha esta cidade branca, separam-na dos meus olhos vazios” (A: 14). Assim se vê o herói mergulhado numa permanente insatisfação, misto de angústia e desejo ilimitado próprio da *Sehnsucht* romântica. Perante a evidência de que “o real que sobra de todo o real é o único que realmente é” (NT: 14) tudo na vida do eu integra uma retórica da perda⁴⁷, pelo que o sujeito não pode evitar o *effroi* perante o silêncio dos espaços infinitos a que se referia Pascal (1969: 59). É que “o ‘arrepio’ que nos toma, frente aos ‘espaços infinitos’, é mais fundo hoje que nunca” (IC: 233), pois não há já neles um valor que fixe a existência, após a célebre morte de Deus: “Deus para mim é a perturbação de uma ausência” (Ferreira apud Padrão, 1981: 121). E se é certo que “todo o real, o mais elementar, tem sempre um irreal para lá dele. E esse é inesgotável. Como no *ente* de Heidegger o seu *ser*” (CC2: 75), o seu caráter inapreensível, o impossível do sonho do homem, que persegue indefinidamente essa sombra, para nunca alcançá-la, existindo *para nada*, como recordava Schopenhauer (cf. Nabais, 1997), infunde nele o sentimento do absurdo⁴⁸. Detentor, desde o início da narração, da *anagnorisis*

⁴⁵ O *aborrecimento*, lastro de um desesperado sentimento nauseado, encontra em Heidegger um fiel relator, que o associa à névoa que circunda tudo de uma estranha indiferença, a fazer recordar o protagonista de *L'Étranger* de Camus (1942) ou parte significativa das personagens dos dois autores que nos ocupam: “El aburrimiento profundo va rodando por las cimas de la existencia como silenciosa niebla y nivela a todas las cosas, a los hombres, y a uno mismo en una extraña existencia. Este aburrimiento nos revela al ente total” (Heidegger, 1967: 45).

⁴⁶ Trata-se de uma metástase da angústia, conforme observa Brito (1995: 123), a propósito da obra vergiliana: “A náusea sartriana é nos seus romances comutada em angústia metafísica”.

⁴⁷ A propósito de *Em Nome da Terra*, Laura Fernanda Bulger (1995: 152) sublinha, neste sentido, que, “à medida que avançamos na leitura do romance, apercebemo-nos do estado psíquico da figura central, representado como um estado de desassossego, consequência, em parte, dos vários reveses ou perdas: a perda gradual do espaço familiar e do tempo, ainda por viver; a perda física, ou a de um corpo que se desintegra; a perda afetiva, ou a dos entes que lhe são queridos; culminando na perda da identidade ou a do ser válido, útil e respeitado por todos”. Conclui a autora que “é a perda, na sua totalidade, o que o motiva a reviver, na companhia dos seus fantasmas, as emoções do que disse e fez, do que ouviu e presenciou”.

⁴⁸ Trata-se de uma conceção próxima à de Camus (1942: 35): “Un homme devenu conscient de l'absurde lui est lié pour jamais. Un homme sans espoir et conscient de l'être n'appartient plus à l'avenir”. Ora Batchelor (1972: 290) observa que o absurdo é uma marca que Unamuno introduziu muito antes de autores como Camus ou Sartre, tendo sido, nesse sentido, um precursor do problema existencial que marcou grande parte da filosofia contemporânea: “The nivola consistently carries the concept of the

aristotélica (cf. Cunha, 2003: 139), o narrador unamuniano e vergiliano afunda-se naquele “puro pedaço de angústia” (Barthes, 1980: 22-23) que é o da difícil gestão do tempo *para ser*. E se o trágico é disposicional, tal como defendia Kierkegaard, se é sobretudo um modo de percepção do mundo, a contradição e a paradoxalidade expressam definitivamente a ‘hopelessness’ da condição humana, como observa Lodge (1993: 220), relatando o sem sentido e o absurdo que fazem do homem um permanente estrangeiro, à maneira de Camus, colocado na ordem do acaso numa existência e da ação casuística, própria da ‘randomness’ de dita condição (cf. *ibidem*)⁴⁹.

Porque a vida é entendida como um “semillero de horrores” (II: 765), como um “infierno” (*ibidem*), o homem, considerado na sua concreta individualidade, aparece como ser expósito, limitado pelo sem-sentido da sua existência dirigida ao nada, fragmentado, alienado. A existência é como que uma expiação, na linha da tradição órfico-pitagórico-platónica e de algumas crenças orientais, protagonizada por um ser caído do paraíso, se entendido à luz da tradição judaico-cristã, limitado pelo espaço-tempo (cronótopo), incapaz de concretizar/alcançar a Vontade (tal como entendida por Schopenhauer), o que gera no eu o sofrimento dos limites cósmicos à atualização da potência do ego, uma espécie de enfermidade ou *Weltschmerz* que a consciência e a razão agudizam, alienado aquele dos seus instintos, tese corrente entre os vitalistas, que tanto interessaram Miguel de Unamuno. Como observa o autor, “este hombre que podríamos llamar, al modo kantiano, numénico, este hombre volitivo e ideal –de idea-voluntad o fuerza- tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas. Y tiene que soñar la vida que es sueño” (II: 437). Estando ele, como temos visto, cercado por uma “niebla oscura, una tristeza que se mete por todas partes” (II: 626), sobra-lhe a angústia, a irrealização própria da ironia trágica.

absurd farther than any other art form of Unamuno’s generation”. Com efeito, “Unamuno’s characters actually live the absurd in an absurd manner very much as the characters of Beckett, Ionesco or Pinter seem to have no reason for appearing on the stage. In other words, what Ivan Karamazov states objectively Augusto Pérez lives physically”.

⁴⁹ A alienação metafísica é uma das grandes marcas unamunianas (cf. Batchelor, 1972: 292), decorrente da *Sorge* heideggeriana, o cuidado que a relata, portanto, à temporalidade, pelo que esta está no coração da demanda pelo sentido da existência, que é sempre uma existência individual (*je meines*) (Marías, 1951: 115).

1.2. Condições e ambiguidades do movimento aparicional

Y allí, en la súbita iluminación, un gesto, un único gesto,
una mueca más bien, iluminada por una luz de estertor

Vicente Aleixandre, «Entre dos oscuridades un relámpago»

A pretensão da diluição do sentimento disfórico resultante da situação irónica do sujeito transforma-se no projeto existencial fundamental dos protagonistas unamunianos e vergilianos. Dito projeto consiste na demanda de uma anulação do hiato ideal/real, num processo de revelação identitária que faça coincidir *ipse* e *idem*, o eu consigo mesmo. Há, pois, um carácter narcísico nestas ficções, na medida em que ambos os autores pretendem “decifrar o mistério do *eu* e definir a sua identidade, aquilo que é o *eu*, a pessoa” (Beatriz Berrini, 1995: 103)⁵⁰. Aquele desejo de “salir de la niebla, vivir, vivir, vivir, verme, oírme, tocarme, sentirme, dolerme, serme” (II: 982), de concretizar a dimensão metafísica do eu que é própria “do nosso excesso” (P: 114), faz do percurso existencial dos protagonistas uma viagem catábica, iminentemente revelacional⁵¹, segundo a qual o iniciante procura encontrar-se com o seu Outro aperfeiçoado (Eliade,

⁵⁰ O narcísico desejo da plenificação do eu resulta duma impressão de perda de si mesmo, como observa Karen Horney (1960: 74: “una persona se aferra a las ilusiones que se forja respecto a sí propia porque se ha perdido a sí misma”).

⁵¹ Esta viagem é encetada, de forma nítida, por Pachico, em *Paz en la guerra*, em sentido vertical, ascensional. Subindo à montanha, de onde poderá observar em pretensa totalidade o todo do *baixo*, do *abismal*, como é próprio do percurso catábico, “en maravillosa revelación natural, penetra entonces en la verdad, verdad de inmensa sencillez” (II: 300). Vivenciando desse modo a aparição do eu a si mesmo, Pachico inicia um percurso semelhante ao de Alberto, em *Aparição*, desejando dar a notícia do revelacional aos homens citadinos, “decidido a provocar en los demás el descontento, primer motor de todo progreso y de todo bien” (idem: 301); “Tinha uma missão a executar, uma extraordinária notícia a transmitir. Precisava urgentemente de fazer a conferência, de revolucionar o mundo. Porque o mundo aparecia-me sob a forma de uma absurda estupidez. Era necessário que todos os homens vivessem em estado de lucidez, se libertassem das pedras, chegassem ao milagre de *ver*” (A: 63). Porém, e tal como Alberto, encontrará sobretudo incompreensão: “Ocúrresele unas veces si está haciendo o diciendo algo muy distinto de lo que se cree hacer o decir y que por esto es por lo que le tiemen por loco los demás” (II: 388); “Viriam a chamar-me ‘mórbido’, ‘doentio’. Porquê? Mais real do que o nascer era o morrer. Porque quem nasce é ainda nada. Mas quem morre é o universo, é a pura necessidade de ser. Um homem só é perfeito, só se realiza até aos seus limites, depois de a morte o não poder surpreender. Não porque a tivesse *decorado* como um gato-pingado, não porque a tivesse esquecido, mas por tê-la incorporado na plenitude da vida. Sabia bem quanto era difícil já não digo esta aceitação esclarecida mas até o *ver* o problema, sofrer o impacto da sua fulgurante aparição. Eu próprio quantas vezes o esqueço!” (A: 63-64). Essa incomunicabilidade pode, no entanto, justificar-se simplesmente pela falta de abertura para a *verdade*, pela incultura, pelo carácter cerrado, na sua quotidianidade, dos conterrâneos: “otras veces se le ocurre que está el mundo vacío y que son todo sombras, sombras sin sustancia, ni materia, ni cosa palpable; ni conciencia” (II: 388); “De que nada a vida se sustenta! [...] Porque eu tinha projetos tão ingénuos. [...] pus-me a falar de coisas extraordinárias a realizar, excitado no meu entusiasmo de principiante. Exercícios, redações, técnicas modernas de pedagogia, leituras de modernos escritores, cultura, cultura. Também disse, é verdade, como era necessário aprender a distinguir um fado de uma sinfonia, um Picasso de um calendário. Bons deuses!” (A: 25)

1959). A “aspiração a um impossível local ‘ilocalizável’ (...) qual eu *em excesso* de si” (Cantista, 1995: 175) concretiza-se através de uma fulguração patética do eu a si próprio, dada por uma inflexão na realidade que lança o eu no seu ideal, através da comoção, que convoca a vida para uma situação revelacional: “Espírito informe de uma fugitiva presença, luz incerta que se acende por dentro do que é iluminado, invisível realidade visível, é quando vem a ti o raro privilégio de assistires ao encontro desse espírito e do que o manifesta, é quando o visível e o verificável se encontram com o que se furta à nossa verificação e visibilidade, é então que a verdade se incendeia de fulgor, o belo de beleza” (IC: 52). Essa revelação depende da relação do eu com o mundo, em que este se vai concretizando, em que a sua projeção se vai consubstanciando numa essencialidade. Esse eu, forjado pela *aparição* tal como a define Vergílio Ferreira, pelo *llegar a ser* unamuniano, correspondentes ambos da coincidência do *en soi* com o *pour soi* de Sartre, resulta da reconciliação do *eu concreto* com o *eu projetivo*, através da experiência do mundo: “Yo y el mundo nos hacemos mutuamente. Y de este juego de acciones y reacciones mutuas brota en mí la conciencia de mi yo, *mi yo* antes de llegar a ser seca y limpiamente yo, yo puro.” (VII: 255). Não obstante esta mutuocidade eu-mundo, há uma contradição inerente a dita relação, pois se o eu deseja o excesso, se pretende mais vida, o mundo apresenta-lhe uma série de circunstâncias limitantes, de pendor cronotópico, que agudiza um agonismo que complexifica a relação e agudiza a contradição entre ambas as partes: “Yo quiero hacer el mundo mío, hacerle yo; yo lucho por personalizarlo, y lucha él por despersonalizarme. Y en este trágico combate, porque sí, el tal combate es trágico, tengo que valerme de mi enemigo para domeñarle, y mi enemigo tiene que valerme de mí para domeñarme. Cuanto digo, escribo y hago por medio de él tengo que decirlo, escribirlo y hacerlo; y así al punto me lo despersonaliza y lo hace suyo, y aparezco yo otro que no soy” (idem: 257). A luta do eu por revelar-se através do mundo é, portanto, no que reside o paradoxo que consubstancia a tragicidade desta experiência, uma luta contra o mundo, pois que o mundo deseja, precisamente, esgotar o eu, o sonho do homem, aquilo que pretende excedê-lo na série das suas limitações. O eu, por sua parte, deseja anular o mundo, ilimitar-se, excedê-lo para não morrer, porque ele caminha para o nada, vincado como está de fisicalidade e de temporalidade.

Para evitar a sujeição própria às regras cronotópicas da realidade, o sujeito procura fixar um valor como um astro que lhe ordenasse a vida, de acordo com a teoria do romance de Lukács: “O caminho! O sol! O sol! Descobri-lo! Descobrir o nosso,

aquele pode tornar-nos úteis (...) E depois não o perder” (CFL: 304). Na tentativa de “recuperar a vida para lá da angústia e da sombra” (AN: 90), resta-lhe procurar sustentar a sua *ipsi-revelação*, segundo a designação de Unamuno (I: 1156). O universo diegético dos romances dos autores constitui deste modo uma demanda da “unidade que o reencontro futuro com a ordem deve reconstruir, não já ao nível fusional do tempo mítico passado mas como interrogação num sentido universal em que toda a disjunção e a contradição se subsumem” (Godinho, 1985: 20). Por isso “penso, sonho, projeto-me, raio ao excesso e à perfeição” (EP: 297), num apelo à viagem introspectiva de perscrutação ontológica, de foro iminentemente espiritual, na procura do *hondón del alma*: “Mala cosa es que al posar uno una mano sobre la pierna, ni esta sienta a aquella ni aquella a esta; pero peor es que al fijar tu atención sobre ti mismo no te sientas espiritualmente. Mala cosa es que al recostarse en tierra no sientas a lo largo de tu cuerpo el toque de la tierra, y que esta es firme y sólida; pero peor es que al recibir en tu espíritu el mundo no sientas el toque del mundo, y que es firme y sólido y pleno, con plenitud de plenitudes y todo plenitud” (VII: 245). É assim necessário reconhecer a plenitude da espiritualidade por sobre a fisicalidade, porque aquele que “no se toca al alma con el alma misma, no tiene plena posesión de sí mismo, carece de la intuición de su propia sustancialidad” (VII: 274). Esta intuição da substancialidade própria, a que Unamuno chama também o *tato espiritual*, é necessária para que o mundo não seja apenas aparential ou fenoménico, para que o eu aceda à dimensão em que realidade e idealidade coincidem, onde se dá uma “iluminação de nós” (A: 228)⁵².

Reconhecendo, segundo os preceitos da ironia trágica, que “em todo o real existe sempre o irreal que é dele, e esse é que é” (P: 315), importa ao sujeito, agora, conquistar a capacidade “de ver esse irreal e do que dele nos apareça” (ibidem). Assim se institui o percurso existencial em que se legitima um “hazte el que eres” (VI: 1356) a que Unamuno se refere, citando Píndaro, referência comum a Vergílio Ferreira⁵³. É nesse sentido que o protagonista de um dos romances do autor português afirma: “Eis-me procurando a verdade primitiva de mim, verdade não contaminada ainda da indiferença”

⁵² É bastante evidente a carga mística do fenómeno aparential em Vergílio Ferreira, como metáfora do êxtase da consciência, como o próprio reconhece. Afirma o autor ter efetivamente vivenciado essa experiência semelhante à do êxtase místico, esse ver-se o sujeito fora de si mesmo (cf. CC 1: 47, 308; CF: 24, 62; IC: 66-70, 200, 251, 256, 284, 298; EI 4: 32; P: 13-14; CS: 110).

⁵³ Nesta perspectiva, Valdés (2009: 76) observa que em *Niebla* “la acción no tiene importancia en sí; lo que interesa es ver el proceso de descubrimiento de Augusto de su personalidad (...) la función de la trama es la de juntar los acontecimientos para realizar los momentos íntimos de Augusto Pérez. Y si el lector no comprende que él es un testigo ante el espectáculo del autodescubrimiento de un yo, no podrá entender la obra”.

(A: 49). O instante do encontro de um eu metafísico, por uma aparição que se identifica com a *Offenbarung* schopenhaueriana, no seu caráter projetivo e fugaz, transforma-se deste modo numa tentativa “de fixar o que há de novo e perturbante nesse encontro com a pessoa que nos habita” (Ferreira apud Padrão, 1981: 223), “Fixar bem, apanhar em flagrante esta realidade medonha que emerge de mim, me estonteia, se me some” (A: 179)⁵⁴. Com o fim de anular a disjunção irónica, de gerar o “impenetrable individuo átomo, uno” (I: 871), é portanto necessário um percurso revelacional interiorizante – “Adéntrate a ti mismo y escuadriña y ahonda” (III: 275) – em que o sujeito revele aquilo que nele próprio o excede e o diviniza, o “rasto da tua tradição divina, o lume secreto da tua aparição (...) o eco perdido do ermo de ti próprio” (A: 64), “a tua presença real, que vai para além de ti e do que tu eras e atinge o halo divino” (EP: 27). É nesse instante revelacional ou aparicional que “me sinto como um absoluto divino, esta certeza fulgurante de que ilumino o mundo, de que há uma força que me vem de dentro” (A: 10). O homem assim mitificado por um processo semelhante ao helénico *theion*, o eu projetivo como máximo ontológico existencial, reduz a circunstância, através da qual, como vimos seguindo Ortega y Gasset, o eu se forma, a um limite que aquele deve superar, obcecado como está pela sua face ideal na tentação de anular a sua face concreta: “el individuo debe salvar su identidad frente al entorno que tiende a fusionarlo, a despersonalizarlo, a alienarlo, a masificarlo” (Padilla Novoa, 2001: 49). O que está em causa para o protagonista de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira é assim “la vía de su hacerse persona, de su integración personal” (Zambrano, 2004: 127), num percurso agonista em face das condições limitantes que a realidade quotidiana, na sua série disfórica, lhe oferece⁵⁵. A perseguição de uma face fantasmática do eu, que nele habita e que apenas em fulgores, “por sorpresa” (idem: 59), pode ser captada, leva à pontyana aspiração de reconhecer o *invisível do visível*⁵⁶, no acesso a uma zona limiar que “não se detém nem no real, nem na sua transfiguração e vibra ao aceno do

⁵⁴ Observa neste sentido Rosa Maria Goulart (1996: 27) que “é muito evidente que em Vergílio há uma beleza sonhada, a que ele frequentemente alude e uma ânsia de perfeição”. Acrescenta Helder Godinho (1998: 253) que “a arte de Vergílio Ferreira procura fazer ‘aparecer’ esse mundo de que a sombra fala e quenos mantém num jogo de espelhos com essa dimensão metafísica de nós e da vida”.

⁵⁵ O agonismo é marca fulcral da literatura unamuniana, como observam Zambrano (2004: 196) – “Los protagonistas de sus novelas, de sus narraciones, suelen ser hombres que no hacen sino eso: existir, luchar por existir, abriéndose paso entre la niebla” – e Longhurst (2009: 26) – “casi todos los héroes y heroínas de los relatos unamunianos luchan –Unamuno los llama *agonistas*, es decir, luchadores- por crearse otro yo, y en esa lucha está su razón de ser”.

⁵⁶ Com efeito, “Vergílio Ferreira construiu uma obra cuja singularidade e grandeza é gerada pelo obsessivo perscrutar e pensar o ‘visível’ (o mundo sensível da existência ou das formas concretas, onde a vida cumpre), em busca de algo ou do enigma que se oculta no ‘invisível’ (o mundo inteligível das ideias, das essências)” (Coelho, 2003: 132).

impossível” (IC: 96). Trata-se daquela “saudade de nunca, de um outrora mais antigo do que a primeira hora da infância” em que nasce “o apelo que irresistível se levante de nós, a voz do excesso que nos define” (ibidem), perceptível se recordarmos, com Freud, que o desejo do retorno ao estado infantil constitui uma fórmula de desejo de sobrevivência contra o horizonte perecível que o homem reconhece como seu.

A convicção de que a verdade é uma *aletheia*, um desvelar do que submete os objetos e as consciências ao aparential, através do aparicional como projeto, tal como sustentado por Ortega y Gasset (cf. Álvarez Gómez, 2003: 13), induz esse desejo do “excesso de nós” (NT: 181), porque “o homem está sempre além de si” (IC: 37). É neste sentido que Unamuno apela à dimensão interior do homem, segundo o lema de Santo Agostinho que em «Adentro» cita, *In interiore hominis habitat veritas*, ao abrigo do qual interpela: “No encadenes tu fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a fugitivos reflejos de él. Vive el día en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mar de la eternidad; al día en la eternidad, es como debes vivir” (I: 948). Assim, cabe ao homem inserir o numénico, o verdadeiro, no fenoménico, no aparential, fazer aquele aparecer neste, procurar chegar “a la entrañable armonía de lo ideal y lo real, a su identidad oculta” (I: 818). Ele deve procurar “la inmensa sinfonía del tiempo eterno y del infinito espacio” (ibidem), procurando fundir o categorial e o empírico, o fáctico e o conceptual⁵⁷. O projetivo, o desiderativo através do qual o homem pretende consubstanciar o seu ideal no real, faz do seu ser, tal como as filosofias da existência o conceberam, não um *factum* mas um *in fieri*⁵⁸. O alinhamento das condições cronotópicas e emocionais do indivíduo poderão proporcionar-lhe enfim aquela experiência da “autorrevelação de nós próprios” (IC: 66) a que se refere Vergílio Ferreira: “Colado a ti, identificado com a tua própria luz, absoluto de ti, então verás brotar essa fulguração indistinta que és tu, essa pura realidade de estares sendo, essa indiscriminada força de estares vivo (...). Na indizível dificuldade de sermos a luz que somos e de vê-la sendo, na experiência de que falo, sentir-nos-emos uma presença

⁵⁷ Assim, o homem “intuye que la auténtica realidad, en que se asienta, se encuentra al fondo de lo que de forma inmediata se percibe, y que es preciso descubrir las raíces últimas de las cosas tal como se nos muestran en la superficie” (Álvarez Gómez, 2003: 26).

⁵⁸ É nesta perspetiva que Mariano López (1979: 73) afirma que “Unamuno parte de un concepto existencialista, aunque muy original, de la personalidad, según el cual la personalidad no existe, sino que se crea constantemente en medio de la angustia e inseguridad vital”. Assim, a nivola unamuniana “does not present a character who is (...) but rather a character in the process of becoming” (Batchelor, 1972: 260). Perspetiva semelhante apresenta Vergílio Ferreira, em «Da fenomenologia a Sartre», prefácio à sua tradução de *O Existencialismo é um Humanismo*, de Jean-Paul Sartre (1970: 187).

intemporal, eterna, de nós a nós” (idem: 73)⁵⁹. A *aparição* vergiliana e o *llegar a ser* unamuniano são assim metáforas da consciência tal como perspectivada por Sartre, como iluminação fulminante, como fuga e projeção do eu, como aparição que manifesta o existente (cf. Ferreira apud Sartre, 1970: 18-20).⁶⁰ Apenas esta poderia proporcionar-lhe a vivência de uma espécie de paz ontológica, à maneira de Santo Agostinho, na fusão entre interioridade e exterioridade, entre realização do ideal e idealização do real, essa “suprema armonía de las disonancias” (OC, II: 300). Cumprindo assim a intuição de uma ordem secreta a dirigir as ações humanas, essa ordem em que o Homem se alinhará, estoicamente, com o cosmos, se integrará nele, transgredindo o quotidiano disfórico e encontrando a eternidade onde emotivamente se encontra com o Ser em plenitude, o caminho percorrido conduz do *ser heideggeriano sem-fim e sem-fundo* para o *ser teilhardiano*, com o mundo pateticamente ordenado com a comoção revelacional do sujeito cognoscente.

Dito alinhamento possibilita, mesmo que instantaneamente, uma necessária emancipação das condicionantes cronotópicas que desgastam o projeto existencial do eu, limitado por aquelas⁶¹. Aquelos instantes de alarme - “a evidência da vida não é a imediata realidade mas o que a transcende (...) o que é vivo e relembra, o que dura e aparece nos instantes de alarme (...) a verdade inicial, a que sabe a minha presença no mundo, o que sou, a música irredutível que às vezes me visita” (A: 117) – promovem “esta brutal iluminação de mim e do mundo, puro acto de me ver em mim, este SER que irradia desde o seu mais longínquo jacto de aparição, este SER-SER que me fascina e às vezes me angustia de terror...” (idem: 50). Esta é uma revelação em profundidade e em intensidade do próprio eu. Em abordagem psicanalítica, Reik dá conta, precisamente, da disposição irónica a que já nos reportámos como um contrassenso entre um ideal inconsciente *instantaneamente revelado* num *eu secreto* e a dissipação do mesmo na decepção e na desilusão do consciente: “Un événement ou une pensée revivre pour une

⁵⁹ Assim, a aparição é conceptualizada como “força final (...) ponto de referência, refúgio ou meio de acesso a outra realidade primeira, antiga e divina, lugar de reunião de tudo o que na terra excita e relembra, eco derradeiro de um apelo sagrado – essa força que estremecia (...) e se revelava, nos instantes de milagre, plena e definitiva, numa tela de Mário (...) Uma vida profunda, misteriosa e universal aparecia assim em raros instantes de fulgor, esses em que o homem atinge o que há de verdade primitiva em si e que tão cedo e tão facilmente se esquece” (CF: 199).

⁶⁰ Nesta ótica, Nelly Novaes Coelho (2003: 134) afirma que, “centrado no quotidiano mais banal, no limitado dia a dia onde a vida se cumpre, Vergílio Ferreira buscou sempre a verdade essencial do ser, a *Presença* transcendente do *eu*, pressentida mas invisível, ‘presença’ que só se torna ‘visível’ em certos momentos-relâmpagos de *iluminação*”.

⁶¹ Recordando Kant, Unamuno afirma nesse sentido o desejo de emancipação das condicionantes cronotópicas protagonizado pelo Homem: “En la eternidad y en la infinitud soñamos con emanciparnos del tiempo y del espacio, los déspotas categóricos, las infames formas sintéticas *a priori*...” (II: 138).

fraction de seconde l’ancienne illusion ou les sentiments de confiance, de considération, de respect, de vénération, d’affection ou d’admiration consciemment dépassés depuis longtemps. Le temps d’un battement de coeur, les anciens sentiments et la vision ancienne sont renouvelés, et ils émergent à nouveau des niveaux inconscientes dans lesquels ils ont continue à vivre (...) et sont rejetés (...) le souvenir de la déception ou de la désillusion revient également et se fait ressentir. La contradiction et le contraste entre une ancienne et une nouvelle attitude et les sentiments qui s’y rattachent forment le sol d’où sort l’ironie” (Reik, 1952: 276). Não obstante a fugacidade do instantâneo revelacional, este permite ao eu fazer coincidir *ipse-idem*, suspendendo por um momento as limitações cronotópicas⁶².

Assim sendo, é “en el fondo del presente” que “hay que buscar la tradición eterna” (I, 794), desvendando um *élan vital* à maneira de Henri Bergson, uma reunião eterna do tempo, cujo *L’évolution créatrice* (1907) Unamuno cuidou muito próximo à sua própria visão do real (cf. Valdés, 2009: 57). Para ambos os autores, o instante revelacional apresenta assim um “carácter de simultaneidad y totalidad” (Hernández Sánchez, 2002: 28), numa suspensão da lógica teleológica do percurso existencial “em momentos de fugacidade infinitesimal”, segundo a definição da aparição, ou Conjunção, que Helder Godinho (1998: 251) nos oferece relativamente à leitura simbólica da obra de Vergílio Ferreira. Se “a un hombre de verdad se le descubre, se le crea en un momento” (II: 975), porque nele “se desnuda el alma de su alma, el que quiere ser, en un grito, en un acto, en una frase” (ibidem), a retoma sistemática dos valores da temporalidade quotidiana constitui um contínuo obstáculo à permanência da coincidência do eu a si mesmo, conservando e agudizando a disforia irónico-trágica.

Por essa razão se valorizará o instante e a sua vivência em plenitude, identificado como está com o prazer (Agamben, 2011). Encontro do tempo com a eternidade, na definição de Kierkegaard, junção de origem e projeto, segundo Heidegger, o instante é, na ótica de Jaspers, uma “união do que há de mais elevado e de mais precário na hierarquia das realidades, que só se revela por súbitos clarões que irrompem numa espécie de noite (...) numa fugacidade incontável” (cf. Almeida, 1998: 289). Assim, a plenitude da vivência intensa do presente encontrará no instante o momento em que “me descubro vivo, agora que me penso, me sinto, me projecto na

⁶² Trata-se de uma superação do tempo no tempo, isto é da “aparición en el tiempo de algo que no tenga en sí mismo caracteres temporales, pero que sólo adquiere sentido atuando *en el tiempo*” (Hernández Sánchez, 2002: 27).

noite de vento, de estrelas, agora que me sei desde uma distância infinita, me reconheço não iluminado por nada mas presente a mim próprio” (A: 44). A eternidade suspensiva demandada estende-se assim “desde lo insondable del último inasequible ayer, a lo insondable del último inasequible mañana, es una eternidad muerta en su quietud, y has de buscar la eternidad viva sustentando el movimiento actual, en las entrañas mismas del presente, cual sustancia de éste” (III: 130-131). Da promoção da vivência plena do presente pela instabilidade ontológica gerada pela diluição do instante aparicional resulta o apelo do esgotamento de dito instante: “Viver o milagre no exacto momento em que danço, e que passa, e que esquece. Esgotar o instante (...) Eu creio no instante” (CFi: 56); “Que eu morra agora, enquanto os pés me resvalam no cascalho, nesta hora lúcida sem passado nem futuro, presente natural, nítida, como a superfície do mar” (EP: 243).

A vivência do instante aparicional transforma-se assim em motivo obsidiante, na procura da permanência do sartriano *être-en-soi*: “Tu vida es ante tu propia conciencia la revelación continua, en el tiempo, de tu eternidad, el desarrollo de tu símbolo; vas descubriéndote conforme obras. Avanza, pues, en las hondura de tu espíritu, y descubrirás cada día nuevos horizontes, tierras vírgenes, ríos de inmaculada pureza, cielos antes no vistos, estrellas nuevas y nuevas constelaciones. Cuando la vida es honda, es poema de ritmo continuo y ondulante. No encadenes tu fondo eterno, que en el tiempo se desenvuelve, a fugitivos reflejos de él. Vive al día, en las olas del tiempo, pero asentado sobre tu roca viva, dentro del mal de la eternidad; al día en la eternidad es como debes vivir” (I: 948). Se “en el momento que pasa y en el reducido lugar que ocupamos están nuestra eternidad y nuestra infinitud” (IV: 94), nele habita pois o limiar não reflexivo do indivíduo, que acede emocionalmente àquilo que Godinho designou, baseando-se em Vergílio Ferreira, por Ordem: “Ter a aparição é ‘fixar’ a Ordem num instante infinitesimal” (Godinho, 1985: 179). Nessa “paralisada hora sem antes nem depois, claridade cega” (NN: 65), há “uma abundância de mim” (RS: 259) que desvaloriza, em negativo, o tempo entendido teleologicamente, a linearidade cronológica usual⁶³.

⁶³ O discurso anti-histórico de Unamuno (cf. Caudet, 1999: 65) aparece assim como contraponto da face limitante da realidade, medida pelas instâncias cronotópicas indesejadas, inimigas da realização do eu (ou da sua idealização): “El tiempo: he aquí la tragedia” (VIII: 162) ; “La tradición eterna es el fondo del ser del hombre mismo” (I: 794). É assim necessário procurar o sempre, o “siempre, siempre, siempre sin ayer y sin mañana siempre, siempre, siempre...” (III: 339).

Nesta perspetiva, Unamuno podia afirmar que “lo único vivo es el presente eterno, el momento huidero que se queda pasando, que pasa quedándose” (VIII: 711). Se o *agora* é, tal como o define Unamuno, “el centro del tiempo, el foco de la eternidad” (idem: 723; 730), o absoluto presente que temos referido não é entendido num sentido cronológico, mas na suspensão desse mesmo sentido, como aspectualização cairológica do tempo, como profundidade que aponta para a eternidade, aproximando-se da conceção de Kierkegaard e de Berdyaev (cf. Csetjei, 2004: 39). Esse é o autêntico “tempo absoluto, o fulgor da eternidade” (AB: 177), como “instante que se separa do tempo, não bem num presente amorfo, artificial, mas no ápice infinito de quem parou de respirar (...) essa infinitesimal vibração” (EP: 193)⁶⁴. Nessa confluência *extática* do eu a si mesmo se revela aquela “realidad íntima, la realidad real, la realidad eterna, la realidad poética o creativa de un hombre” (II: 497). O momento extático é fusional e suspensivo: “Su vida toda estaba concentrada en el momento presente, momento eterno, momento en que son uno el pasado y el futuro, sus recuerdos eran sus esperanzas y sus esperanzas sus recuerdos, su pasado su porvenir” (II: 115). A suspensão do tempo, dada pela aparição, como o próprio Unamuno afirma, segundo o qual o eu procura “verse aparecer a sí mismo (...) en el país encantado de la paz, libre del tiempo” (ibidem), decorre do acesso ao *punctum*, ao instantâneo em que eternidade e duração se tocam (cf. Godinho, 2003: 190-191). Como observa Joël Thomas (apud Godinho, 2003: 191), a vivência do *punctum* passa pela vivência do instante como *plenum*, para o que um percurso iniciático, uma deriva ética, é necessária: “Les

⁶⁴ É esta conceção do tempo que permite afirmar que “do passado ao presente o tempo concentra-se numa subtil vibração, numa viva chama em que me consumo feliz” (SS: 58); “que te é todo o passado e futuro? Sê inteiro no instante infinito da alegria solar, na totalidade absoluta de estares concentrado em ti, na abundância sem fim da tua solidão” (idem: 34); “a vida é o primeiro dia, é a hora, o minuto primeiro, não o momento e a hora que se somaram a outras horas e minutos” (VJ: 136-137); “Não vivo no tempo, vivo na eternidade – sou idêntico em mim mesmo” (AB: 101). A aparição é originada, portanto, na vivência de um absoluto do presente: “Mas esse absoluto revela-se-nos flagrante, se nos revertermos a nós para nos sentirmos apenas ser, na aparição de nós a nós, na subtilíssima coincidência incoincidente entre o ‘eu’ que observa e o ‘eu’ que é observado e está sendo. À intimidade de nós, o tempo não tem acesso, fica fora entretecido com a consumpção do mundo. Na intimidade de nós há apenas o absoluto da duração, tempo sem tempo, presente que não passa, imobilidade sem mais” (IC: 93). Há, assim, uma eternidade do instante, o homem fulgurando à sua própria presença que fixa o mediado (passado/presente/futuro) no imediato do ser, a fazer lembrar o *pórtico do instante* de Nietzsche: “Mas se o absoluto do tempo é a eternidade do presente, à sua dimensão original podem aceder o futuro e o passado” (idem: 88); “Mas o tempo não existe senão no instante em que sou. Que me é todo o passado senão que posso ver nele do que me sinto, me sonho, me alegre ou me sucumbo? Que me é todo o futuro senão o que agora me projeto? (...) a vida do homem é cada instante – eternidade onde tudo se reabsorve (...) centro de irradiação para o sem fim de outrora e de amanhã” (idem: 273); “o absoluto do passado e do futuro se reabsorvem no absoluto do presente” (idem: 191). No mesmo, o *agora* é o *punctum* do outrora e do amanhã, na conceção de Merleau-Ponty (1945: 483): “No meu presente, se o capto ainda vivo e com tudo o que ele implica, há um êxtase para o futuro e para o passado que faz aparecer as dimensões do tempo, não como rivais, mas como inseparáveis: ser no presente é ser de sempre e para sempre”.

Stoïciens retrouveront cette importance de l'instant. Il tient, on l'a vu, une place centrale dans leur conception du temps. Pour eux, la perfection n'est pas solidaire du temps qui s'écoule. Mais elle n'est cependant pas hors du temps. En fait, elle se situe exactement *dans l'intersection* entre l'éternité et la durée, entre le temps de l'*Aiôn* et le temps humain (...) L'infini de l'*Aiôn* se concentre alors dans cet instant qui se charge de l'épaisseur de l'éternité, mais sans pour autant cesser d'être un instant, de sorte que l'écoulement, la limitation qui lui sont propres sont aussi conservés". Assim, o homem não vive no instante, não vive na eternidade, mas sofre essa presença absoluta como instantânea, ou seja, com a ambígua copresença do seu absoluto e do seu caráter fugaz: "Ah, ter a evidência ácida do milagre do que sou (...) e ver depois, em fulgor, que tenho de morrer" (A, 1990: 279). Essa é uma forma de se ser "eterna dentro de su breve curso perecedero" (II: 294). A aparição permite assim o acesso a uma espécie de terceiro tempo, segundo a definição de Parrett⁶⁵, em oposição aos clássicos tempos objetivo e subjetivo. Trata-se do *temps transcendant*, qualitativo que se constitui mediante uma evidência metafísica que origina a versão da temporalidade num instante "em que o momento presente se alarga, numa duração infinitesimal, até à dimensão metafísica, essencial, onde o indivíduo e a Ordem estão momentaneamente em Conjunção, numa totalidade paradisíaca que anula, enquanto dura, a Disjunção que governa a vida" (Godinho, 2003: 180)⁶⁶. É então que "vas saliendo de ti mismo, revelándote a ti propio" (I: 948), na potencial plenitude de uma a-temporalidade desejada⁶⁷.

⁶⁵ "J'appelle ce troisième Temps: Temps ambiant ou Temps-sphère. Ce Temps est sphérique: non plus une ligne, mais un cercle, non pas un cercle fermé mais un cercle en propension, une 'couronne' en propensions vers l'infini" (Parret, 1995: 56-57).

⁶⁶ Assim, "na obra de Vergílio Ferreira, a abertura infinitesimal da aparição traz aos homens a sua dimensão metafísica, a zona essencial de si próprios onde verdadeiramente são, unindo-os com a Ordem" (Godinho, 2003: 192). Há um presente espesso, que não é apenas anulação/suspensão da temporalidade, mas vivência da sua plenitude, da eternidade (cf. Fonseca, 1992: 72). Por isso mesmo, "nesses momentos de intensificação do ser é o próprio tempo que parece transcender as suas habituais fronteiras, abrindo-se ao intemporal, ou eternizando-se, por um processo de suspensão do fluir temporal, o instante em que esses momentos de visão se convertem em experiência poética intensa" (Rodrigues, 2000: 69). Para tal, é preciso reduzir a vida "ao instante sem antes nem depois. Condensá-la. Reinventar a eternidade no absoluto do momento" (RS: 251). A aparição que, como bem observou Gordo (2004: 71), se liga à perspetiva fenomenológica e a Merleau-Ponty como esforço de compreensão da experiência humana na percepção do puro aparecer das coisas, assemelha-se deste modo à plenificação do presente, tal como concebida por Unamuno: "La eternidad es la substancia del momento que pasa, y no la envolvente del pasado, el presente y el futuro de las duraciones todas" (IV: 293). Estas palavras ecoam nitidamente em Vergílio Ferreira: "Suspensão da tarde, suspensa a hora na radiação fixa de tudo, o tempo. É um tempo de eternidade sem passado nem futuro, eu aqui, transcendido de abismo" (PS: 145).

⁶⁷ A aparição associa-se, assim, ao conceito estoico de *felicidade*, "l'instant soudain où l'homme est en accord avec le cosmos, où il éprouve un sentiment de plenitude, un *plenum* temporel" (Thomas apud Godinho, 2003: 191).

Os “breves instantes de privilégio” (P: 176) nos quais a aparição permite o acesso à “perfeição instantânea frágil” (TF: 77), assim relacionados com o desiderativo, determinam o privilégio de uma consciência emocionada por sobre uma consciência racional. Conforme sustenta o narrador de *Nítido Nulo*, “o ser não se justifica, apenas é” (NN: 84), pelo que o instante apariciona leva o eu a “sentir-me mergulhar até onde sou” (A: 179). Sendo o revelacional representado como uma aparição “fantástica” (idem: 9), uma “presença iluminada”, revela a configuração de uma dualidade inteligência/intuição própria da filosofia de Bergson. Por isso diria Unamuno que “es una cosa terrible la inteligencia. Tiende a la muerte como a la estabilidad la memoria. Lo vivo, lo que es absolutamente inestable, lo absolutamente individual, es, en rigor, ininteligible (...) ¿Cómo pues, va a abrirse la razón a la revelación de la vida?” (VII: 162). Assim se cauciona a romântica dicotomia entre razão e emoção que inclina a primeira para a morte e a segunda para a vida. Deste modo é possível afirmar, sob a influência de James, Bergson ou Kierkegaard, que “la razón es enemiga de la vida” (III: 54), porque “no es la inteligencia, sino la voluntad, la que nos hace el mundo” (idem: 130), ou que “a verdade mora na minha originária comoção” (IC: 36) e que “sinto a evidência de que sou eu que me habito” (A: 45). Neste sentido defende Vergílio Ferreira que a aparição “é uma vivência, irredutível a um conceito, como todo o indizível e misterioso da sensibilidade” (IC: 36). Assim, a aparição dá conta de uma experiência da intensidade emotiva, em instantes de uma intensificação do ser que lhe permite transcender os seus próprios limites, através da absolutização de uma adesão, de uma evidência, a si mesmo. O privilégio do sentimento e do afeto por sobre o racional, segundo Sartre (1948: 73) - “C’est à l’amour, à la haine, à la colère, à la crainte, à la joie, à l’indignation, à l’admiration, à l’espoir, au désespoir que l’homme et le monde se révèlent *dans leur vérité*” – leva assim à defesa da relação *prática* e não *noemática* do homem com o mundo (cf. Gómez Blesa, 2004: 16). Isto porque “sentir-se homem es más inmediato que pensar” (VII: 292), sentença de que resulta a célebre inversão unamuniana do cogito cartesiano, “cogito, ergo sum” em “sum, ergo cogito”⁶⁸. A aparição relaciona-se pois

⁶⁸ Também contra o aforismo cartesiano, ‘penso, logo existo’, afirma Vergílio Ferreira: “Não é o ‘penso, logo existo’; mas o ‘existo, logo penso’” (P: 273-274). Assim, e porque “nenhum saber conserva a força que estala no que é a aparição” (A: 71), concorda o autor com Unamuno em que “la lógica lleva a la muerte” (II: 336). Inaugurando assim “un campo de contradicciones entre el sentimiento y el raciocinio” (VII: 183-184), a defesa da proeminência do *pathos* na relação do homem com a realidade e consigo mesmo traduz-se na proeminência de uma *estética* ligada à reflexão sobre o corpo e os sentidos, sobre a face material da vida i-mediata, recusando a redução do homem a um sujeito racional que se apresenta, nesta perspetiva, como pura abstração inútil. Com efeito, conforme observa Unamuno: “¿Cabe acaso un conocer puro sin sentimiento, sin esa materialidad que el sentimiento le presta? ¿No se siente acaso el

fortemente com a *aparência* tal como entendida por Camus (1942), em que o mundo aparece ao sujeito como *fenómeno*. Essa aparência dá-se, primordialmente, através da dimensão percetiva e sentinte do sujeito, criando um saber do sentir, tal como teorizado por Merleau-Ponty (1945: 296), em *Phénoménologie de la Perception*. Esta dá conta da primazia do sensível sobre o racional, um saber dos sentidos, radicado no corpo, que permite afirmar que “a verdade que me habita ilumina-se por dentro, e um dia *vejo-a*, e é exacta, indiscutível, como o sangue que me aquece” (EP: 117)⁶⁹.

Nesta formulação da experiência revelacional regista-se uma nítida separação conceptual do eu a si mesmo, como temos vindo a demonstrar, própria como é da ironização trágica da problemática existencial subjacente às obras de ambos os autores. Esta conceção decorre de uma perspetiva afim da do *estádio do espelho* a que se refere Lacan (1966: 90), formador da função do eu na criança, que produz “une *identification* au sens plein que l’analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image”. Projetiva, através do confronto com a evidência da imagem própria, a experiência especular provoca o instante aparicional, através, em grande parte, do *Unheimliche* freudiano, esse instantâneo susto da estranheza do eu a si próprio entre desconfiança e reconhecimento. Para dar conta da paradoxalidade do momento aparicional, entre visão do absoluto do eu e da sua própria impossibilidade, nenhuma outra imagem foi com efeito tão eficaz, para ambos os autores, como a do

pensamiento y se siente uno a sí mismo a la vez que se conoce y se quiere?” (idem: 130). É o que afirma María Zambrano (1989: 20), quando sustenta que “la realidad (...) se da en algo anterior al conocimiento, a la idea (...) Y si es previa a la idea, ha de ser dada en un sentir”. Os verdadeiros móveis da ação humana resultam, à maneira de Hume, da experiência patética, razão pela qual é necessário questionar o valor da razão que, segundo Unamuno, destrói aquilo que alimenta a vida do homem, o desejo: “En el problema concreto vital que nos interesa la razón no toma posición alguna. En rigor, hace algo peor aún que negar la inmortalidad del alma, lo cual sería una solución, y es que desconoce el problema como el deseo vital nos lo presenta” (VII: 129); “Por cualquier lado que la cosa se mire, siempre resulta que la razón se pone enfrente de ese nuestro anhelo de inmortalidad personal, y nos lo contradice. Y es que, en rigor, la razón es enemiga de la vida” (idem). Na mesma linha, Kierkegaard (apud Buber, 1990) afirma que “el pensamiento no puede legitimarse a sí mismo sino que esta corroboradora legitimación le viene siempre desde la existencia del hombre que piensa”. Também Heidegger (1993: 82) conclui que “Descartes, a quem se atribui a descoberto do *cogito sum*, como ponto de partida básico do questionamento filosófico moderno, só investiga o *cogitare* do ego dentro de certos limites. Deixa totalmente indiscutido o *sum*, embora o *sum* seja proposto de maneira tão originária quanto o *cogito*. A analítica coloca a questão ontológica a respeito do ser do *sum*. Pois somente depois de se determinar o seu ser é que se pode apreender o modo de ser das *cogitationes*”.

⁶⁹ A reversão patética do aparicional justifica a preponderância do motivo do grito como símbolo do mesmo, configurado como motivo de uma “verdade antropológica”, segundo París (1989: 200), no que concorda Godinho (1985: 165): “O grito é, assim, uma manifestação de libertação do universo noturno prisional”. Importa por isso que os indivíduos “saquen a la luz... el que quieren ser en un grito, un ato” (II: 975). Dito motivo é recorrente em Vergílio Ferreira: “Grito até às sombras mais profundas do meu desassossego” (CF: 119); “um grito agudo, longo, inverosímil”; “largo um berro medonho para o horizonte” (EP: 86); “E num ímpeto atiro o berro do meu excesso para o infinito, para a extensão ardente da praia” (NN: 225).

espelho. Numa perspetiva que Gadamer (1977) teorizaria, a imagem especular é por excelência uma *não-existência*, um algo (a *imagem* de um corpo) que depende de um outro algo (o corpo *real*), na ilusão de sê-lo e na evidência dessa ilusão pelo próprio indivíduo cognoscente circunscrito. A imagem especular é uma *aparência* no seu sentido mais pleno em que a própria visão se percebe a si mesma como imagem. Assim, ao espelho, entre sujeito e imagem se gera uma simbiose tanto pelo que neles é próprio da identidade (a imagem depende do sujeito, de certa forma *é-o*) e da não-identidade (a imagem é *um outro*). O espelho serve, assim, a Miguel de Unamuno e a Vergílio Ferreira, para dar conta da experiência do momento de apreensão do outro eu que habita o mesmo, de uma alteridade constitutiva do sujeito, núcleo de que se subtrai o sentimento irónico-trágico.

Eis porque é tão recorrente em ambos os autores o episódio de um indivíduo que encontra no ver-se ao espelho uma experiência de deslumbramento inaugural, pela projeção de um desdobramento do eu a si mesmo: “Olhei. Quem estava diante de mim era eu próprio, reflectido no espelho do guarda-fato (...) E vi, vi os olhos, a face desse alguém que me habitava, que me era e eu jamais imaginara. Pela primeira vez eu tinha o alarme dessa viva realidade que era eu, desse ser vivo que até então vivera comigo na absoluta indiferença de apenas ser” (A: 68). Essa experiência aparece, no entanto, como a visão de algo “em que agora descobria qualquer coisa mais, que me excedia e me metia medo” (ibidem).⁷⁰ Perante o espelho, surge o sentimento amedrontado pela violência da aparição: “um instante parece que esse outro que estou vendo vai tornar-se independente, franzir o rosto, fazer-me talvez uma careta de escárnio – e desvio os olhos” (AB: 101); “Una de las cosas que me dan más pavor es quedarme mirándome al espejo, a solas, cuando nadie me ve. Acaso por dudar de mi propia existencia e imaginarme, viéndome como otro yo, que soy un sueño” (II: 635), pela alteridade que reflete no próprio ser do homem, como reflexão que preserva a dualidade individual. Nele, a imagem da alteridade emerge, para destruí-la, na mesmidade do eu, colapsando potencialmente desse modo a ipseidade.

⁷⁰ Em *Paz en la guerra*, Pachico Zabaldide vê-se confrontado com a evidência da morte e reconhece igualmente o medo que dela advém: “¡Tener que pasar del ayer al mañana sin poder vivir a la vez en toda la serie del tiempo! Tales reflexiones le llevaron en la oscuridad solitaria de la noche la emoción de la muerte, emoción viva que le había temblar a la idea del momento en que le cogiera el sueño, aplanado ante el pensamiento de que un día habría de dormirse para no despertar. Era un terror loco a la nada, a hallarse solo en el tiempo vacío (...) Aterrábale menos que la nada el infierno” (II: 133-134). Sobre ese medo afirma Unamuno em *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, que “no quiero morirme, no, no quiero ni quiero quererlo; quiero vivir siempre, siempre, y vivir yo, este pobre yo que me soy y me siento ser ahora y aquí, y por eso me tortura el problema de la duración de mi alma, de la mía propia” (VII: 126).

Porque o espelho devolve uma imagem de uma alteridade, como reforça Longhurst - “este yo es un ser enajenado, que en los casos más agudos se desvincula de la persona que se autocontempla, convirtiéndose así en un ‘otro’ extraño e inquietante, fuente de angustia e incluso terror” (Longhurst, 2008: 54) – é natural que o sujeito procure evitar “la sensación, sensación que puede llegar a ser pavorosa, que yo he experimentado alguna vez, es la de quedarme un rato a solas, mirándome a un espejo y acabar por verme como otro, como un extraño y decirme: ‘¡Con que eres tú!’, y hasta llamarme a mí mismo en voz baja, la sensación terrible del desdoblamiento de la personalidad, de convertirme en espectador de mi propia persona” (VIII: 241-242)⁷¹. É justamente uma percepção assim fantasmática do eu que leva a que se iniba a relação das crianças vergilianas com o elemento especular, no intento de procurar preservá-las do *susto* da aparição daquilo que estando nelas as desdobra em dois. Os adultos vergilianos procuram eliminar por isso os espelhos, de maneira a obliterar a manifestação da dúvida relatada à *presença* do eu a si, a um excesso que “me metia medo” (A: 68). Nesta linha, Milinha, em *Rápida a Sombra*, retira esse instrumento assim *demoníaco* (de visitaço do *daimon*) de casa para que o seu filho, Pedro, se não veja nele. O momento em que, iludindo a vigilância materna, se vê no espelho, em que se descobre portador de uma imagem que o desdobra, fazendo emergir um “furor subterrâneo” (RS: 226), gera uma reação de amedrontamento, expressa por um grito que estilhaça o espelho. E, então, “Milinha tomou-o ao colo, escondeu-lhe a face no peito, velou-lhe enfim a imagem da morte” (idem: 227), protegendo-o de si mesmo, da sua própria condição dual, fixada em imagem. A figura da alteridade que a imagem projeta no espelho representa a vez de um “ladrão” (A: 69), criando desse modo uma “distância dele ao real” (TF: 209). Os espelhos são, portanto, “a forma de nos descobrirmos, de nos desdobrarmos sobre nós, de criarmos o duplo de nós” (RS: 180). São objetos que denunciam justamente a dimensão irónica da existência individual, contra o que o projeto revelacional incide, pois o que o sujeito procura não é a personalidade cindida, mas “esta individualidade *que não quero apenas ver de fora como num espelho mas sentir, ver no seu próprio estar sendo*” (A: 180; *sublinhados nossos*).

⁷¹ A experiência desconcertante do espelho é relatada também por Camus (1942: 21-22), quando se refere ao “l'étranger qui, à certaines secondes, vient à notre rencontre dans une glace, le frère familier et pourtant inquiétant que nous retrouvons dans nos propres photographies”. De experiência semelhante fala Miguel de Unamuno: “Yo recuerdo haberme quedado alguna vez mirándome al espejo hasta desdoblar-me y ver mi propia imagen como un sujeto extraño, y una vez que estando así, pronuncié mi propio nombre, lo oí como voz extraña que me llamaba, y me sobrecogí todo, como si sintiera el abismo de la nada y me sintiera una vana sombra pasajera” (VIII: 835).

Associada ainda a uma fisicalidade da aparição do projetivo no concreto, própria, como fica patente, do percurso revelacional, está uma certa topologia aparicional. Tal como o temos interpretado, o mencionado percurso visa equilibrar o sujeito consigo mesmo, para o que se supõe que ele esteja apto a superar o *unhomeliness* (Bhabha, 1998) próprio da situação irónico-trágica, encontrando um *espaço topofílico* no qual fixar a sua existência, espaço esse que, na terminologia de Bachelard, mantém uma relação tímica com o sujeito (Bertrand, 1985: 124-125). A ausência do topofílico, numa camusiana estrangeiridade constitutiva do sujeito trágico, faz do percurso existencial do protagonista um mapear de uma topografia existencial do herói (Lutwack, 1984: 183) na demanda da geografia que estimule a experiência aparicional. Na procura do “espaço da infinitude” (EP: 211), na sugestiva formulação de Vergílio Ferreira, o sentimento da paisagem transforma-se no propulsor de dita experiência. É aqui que surge igualmente o *Unamuno contemplativo* a que se refere Blanco Aguinaga (1975), do êxtase paisagístico, ou que Vergílio Ferreira pode afirmar que “todos sabemos, no entanto, que em face de certas paisagens, do mar e da montanha, de um nascer ou pôr do sol, do momento em que uma grande lua se levanta, da contemplação de uma flor, de um animal, de uma pedra, a olhos limpos e disponíveis, nós sentimos um estremecimento íntimo, um transporte de nós, um indizível encantamento na interrogação que não ousa, na revelação de uma realidade irreal, oblíqua e misteriosa, que nos sublima e deslumbra.” (EI 4: 18)⁷².

Assim, a aparição, na sua cosmojunção das partes do todo, como aquilo que permite “la revelación de la unidad última de todo lo real” (Paris, 1968: 213), dando conta da possibilidade do *englobamento* jaspersiano, em que uma dimensão metafísica assume a possibilidade de conciliar, momentaneamente, os contrários, desenha-se em torno de um certo pancosmismo de foro telúrico-nietzschiano ou numinoso (cf. Cantista, 2003: 123), a partir do qual a paisagem que surge como *imagem fascinante* (Lefèbvre, 1971) que permite a união do eu a si mesmo. Uma certa intimização da realidade exterior subjacente a esta conceção do espaço como potencial revelacional (Imízcoz Beunza, 1996: 165) constitui uma hierofania (Eliade, 1983) na emergência do sagrado que assinala um território revelacional, um espaço qualitativamente eleito. Este

⁷² Os espaços diletos de Vergílio Ferreira são o mar, a montanha e a planície, e seus derivados, referências paisagísticas que subsumem a noção conceptual de distância, de prolongação, de imensidade, metástases da desejada infinitude: “Faro ensinou-me a ver o mar. Não é matéria fácil de aprender. Creio no entanto que fiquei com algumas noções. Praia e montanha são os dois pólos da minha orientação narrativa. E em *Aparição*, a planície, já se vê” (EI 5: 98).

sentimento da paisagem, do qual Vergílio Ferreira afirma ter-se apropriado na leitura que fez de Fialho de Almeida (EI - II), é em Unamuno oferecido por Santa Teresa, cujo mundo espiritual encontra nos jardins amuralhados de Ávila a sua configuração espacial dileta (cf. I: 844 e ss.). Segundo esta perspetiva, a paisagem é metáfora da alma, e em Unamuno essa paisagem é fundamentalmente dupla, dividida entre as montanhas de Gredos, apontadas ao céu, ou as planuras dos planaltos castelhanos⁷³. Como em Vergílio Ferreira, há uma vertigem provocada pela sensação de distância de ilimitação da paisagem (montanha, planície, mar), uma vertigem que torna alvo do sujeito o horizonte ilimitado que represente o impossível do sonho do homem encerrado, como temos visto, nos seus limites, naquilo que mais imediatamente o cerca por todos os lados. Assim, o sentimento da paisagem permite criar no homem a ilusão de uma fuga ao tempo devorador, à vertigem do infinito horizontal ou vertical/abismal: “La vida misma es una tempestad más o menos remitente, con horas de calma, y entre ellas, las más hondas y más puras, las horas de calma en la montaña. Tendido en su cresta, descansando en el altar gigantesco, bajo el azul infinito, el tiempo, engendrador de cuidados, parece detenerse (...) Todo se presenta entonces en un plano inmenso, y esta fusión de términos y perspectivas del espacio, nos lleva poco a poco, en el silencio que allí arriba reina, a un estado en que se funden los términos y perspectivas del tiempo. Se olvida uno del curso de las horas, y en un instante que no pasa, eterno, se siente en la contemplación del inmenso panorama lo hondo del mundo, la continuidad, la unidad” (I: 511)⁷⁴.

Esta paisagem que “nos lleva al mundo de los sueños informes, de ideas inefables, de representaciones incorpóreas” (I: 510), pode emergir no coração urbano como símbolo dessa mesma dualidade irónico-trágica entre o limitante (o universo citadino) e o libertador (o universo natural), numa topofobia: “Teresa levou Aires para a ‘sua’ sala: duas janelas para um pequeno jardim que filtrava a noite da cidade através de uma memória de campo e de verdura” (AN: 91). A este propósito, Harriet S. Stevens

⁷³ Unamuno comprova esta ligação entre a horizontalidade da planura e a verticalidade da montanha: “Es todo cima tu extensión redonda, / y en ti me siento al cielo levantado; / aire de cumbre es el que se respira / aquí, en tus páramos” (IX: 213).

⁷⁴ É fácil antever aqui uma inclinação unamuniana para o panteísmo, inclinação essa não consumada, mas que faz sem dúvida da natureza um meio revelacional, como observa Lily Litvak (1973: 218): “Es obvio que Unamuno comparte con Ruskin la creencia de que la naturaleza es una manifestación de la divinidad”. As figuras da ruralidade, da aldeia, do céu e das montanhas podem ser assim convocadas através da perspetiva da planura, coocorrendo para um sentido emocionado comum: “¡Qué mundo! ¡Qué mundo de misterios el que se extendía más allá del horizonte de la aldea, fuera de los calmosos campos verdes que reposan al cariño desigual del cielo libre, bajo las eternas montañas del silencio!” (II: 96).

(1961: 410) dá conta do desejo da natureza como fundamento de um desejo fusional de atingir uma certa imutabilidade que a vivência trágica nega ao homem: “deseo de fundirse com la naturaleza, ser parte del todo, y así recobrar su perspectiva, comunicar con lo esencial lo immutable”. São diversos os espaços naturais que se apresentam como *topoi* de potencialidade revelacional do “épanouissement” do eu metafísico. É o caso da planície: “a planície prolonga, até a um limite irreal, esta voz de infinitude” (CF: 58); “la vasta llanura parecia concluir en línea indefinida, tras de la cual y bajo el cielo, adivinaba un mar tranquilo, sin oleaje y sin orillas” (II: 124); “Sumíale la visión de la inmensa llanura líquida y palpitante, en la oscura intuición de la vida pura, de la vida sin contenido mayor que la vida misma, y en el extraño sentimiento de la inmovilización del fugitivo instante presente” (II: 197). É o caso igualmente da montanha, ponto unitivo por excelência entre o céu, símbolo do transcendente, e o baixo, símbolo da vida comum (Eliade, 1983): “Perdurar quiero en ti, montaña hermana” (IX: 275); “altar gigantesco, bajo el insondable azul infinito” no qual “el tiempo, engendrador de cuidados, parecele detenerse” (II: 265). É o caso ainda do mar, ou das suas metástases (praia, sol, verão, lua): “uma nova praia tranquila”; “¿cómo me llama esa agua que con su aparente quietud (...) espeja al cielo!” (II: 1218), onde o homem se afirma “livre, poderoso, na imensidão das águas” com o “corpo rejuvenescido na água elementar (...) E num ímpeto atiro o berro do meu excesso para o infinito, para a extensão ardente da praia” (NN: 225); “espacio todo abierto de plenitude” (SS: 13); “Junto a él resonaba el fragor del combate, mientras las olas del tiempo se rompían en la eternidad” (II: 214); “e hoje há a Lua, de horizonte a horizonte, como um mar. Ergo os olhos para ela, desde aqui da prisão, e é como se tocasse uma altura de majestade onde a minha miséria se transcendesse” (EP: 311); “A lua subiu no céu quente, a sua água escorre-me agora pelo corpo. Lavo nelas as minhas mãos e é como se me purificasse num tempo anterior à vida, num luminoso halo de coisas por nascerem” (A: 13); “Lembra-me o Verão (...) É a estação do ano em que devo morrer. Mesmo que morra noutra. Aí estou, exacto, na conformidade total da minha vida” (NN: 182); “ancho y tranquilo océano sin oleaje y sin orillas” (II: 132); “Olho ao longe o horizonte nulo, a superfície metálica do mar. Porque é impossível que a esperança morra, sinto-a no impulso da minha vitalidade, queima-me os olhos o seu delírio de luz” (NN: 100); “Un mar que nos empapaba como a esponjas que tiritan en los abismos del océano, y nuestras vidas la quieta vida del cielo entonces” (I: 74); “esse aroma a infinitude que se ergue sempre do mar” (CFi: 140); “a praia regressa ao início do mundo” (NN: 48); “a

água banha-me, lava-me interior a minha corrupção” (RS: 265); “Estendido na areia, o mar ressoa a sua magnitude, que te é todo o passado e futuro? Sê inteiro no instante infinito da alegria solar, na totalidade absoluta de estares concentrado em ti, na abundância sem fim da tua solidão” (SS: 34).

Sendo acentuadamente natural a representação dos espaços revelacionais, é compreensível que a representação urbana constitua o lado que materializa a face negativa da moeda irónica. A cidade dá ao sujeito “una impresión deprimente y tristísima (...) parecíame trascender todo a despojos y barreduras” (VIII: 647). Nela encontra ele “rostros macilentos, espejos de miseria, ojos de cansancio y esclavos de espórtula” (ibidem). Madrid é o “centro productor de ramplonerías” (ibidem), “pulula en vagabundos y atrae al estéril vagabundaje callejer (...) Madrid es el vasto campamento de un pueblo de instintos nómadas, del pueblo del picaresco” (ibidem). Assim, “la mejor defensa es huir, huir al desierto a encontrarse uno consigo mismo en él” (idem: 650). A cidade aparece portanto representada como espaço disfórico por excelência, em perfeita oposição à ruralidade, desejada: “Así es, Rebecchi amigo (...), así es: el recuerdo del campo y la esperanza de volver a él es una de las cosas que más y mejor sostienen en medio del tráfigo de las ciudades” (I: 631), as quais se encerram em prisão - “Como a cidade era pequena, depressa a repetimos num círculo de prisão” (EP: 35) -, das quais é preciso fugir - “temos de sair da cidade” (EP: 190).

A dualidade topológica espelha desta forma a dualidade irónico-trágica da existência individual. Dita dualidade não é jamais anulada, dada a já relatada fugacidade do instante aparicional que impossibilita a fixação da coincidência do eu a si mesmo. Efetivamente, há no próprio instante aparicional uma duplicidade euforia-disforia que agudiza quer o projeto desiderativo quer a angústia que lhe está associada. A paradoxalidade humana, tal como foi relatada por Pascal (1969: 136), segundo o qual o homem é “Un néant à l’égard de l’infini, un tout à l’égard du néant, un milieu entre rien et tout”, resulta da evidência da potencial totalização do eu e da sua inexorável impossibilidade a um tempo: “E todavia, agora que me descubro vivo, agora que me penso, me sinto, me projecto nesta noite de vento, de estrelas, agora que me sei desde uma distância infinita, me reconheço não limitado por nada mas presente a mim próprio como se fosse o próprio mundo que sou eu, agora nada entendo da minha contingência. Como pensar que ‘eu poderia não existir’? Quando digo ‘eu’, já estou vivo... Como entender que esta iluminação que sou eu, esta evidência axiomática que é a minha presença a mim próprio, esta fulguração sem princípio que é eu estar sendo, como

entender que pudesse ‘não existir’?” (A: 49-50) A evidência da totalidade do eu, o vislumbre do seu excesso, revela o absurdo de haver um nada a nascer no avesso desse tudo, de uma ausência que faça póstuma essa presença. A conversão do homem em *ex-futuro*, termo unamuniano para designar a limitação do horizonte existencial e projetivo que a morte representa como sem sentido maior, instala a morte própria como fantasma pessoal: “Porque hay veces en que sin saber cómo ni dónde, nos sobrecoge de pronto y al menos esperararlo, atrapándonos desprevenidos y en descuido, el sentimiento de nuestra mortalidad. Cuando más entonado me encuentro en el tráfago de los cuidados y menesteres de la vida, estando distraído en fiesta o en agradable charla, de repente parece como si la muerte aleteara sobre mí. No la muerte, sino algo peor, una sensación de anonadamiento, una suprema angustia” (III: 109). A permanência desse “perigo de morir” (VIII: 803), assim pessoalizado através da experiência da aparição - “*Saber* que se é mortal só é *ver* que se é mortal quando se passa para o lado de lá do saber. É onde está a ‘aparição’” (P: 176)⁷⁵ – apresenta ao homem a sua própria efemeridade, o ser a sua vida como um *relâmpago entre duas obscuridades*, para utilizar o conhecido título do poema de Vicente Aleixandre⁷⁶.

Porque “la conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación” (VII: 113), dá-se assim a ambiguação do instante epifânico como revelação do absoluto do ser do ego e da sua absurda finitude em face disso. Assim, a aparição comporta o ser como “el fundamento de un ser determinado por un no – es decir, ser el fundamento de un no ser” (Heidegger, 1993: 308), pelo que é possível afirmar que “la autoconciencia de uno mismo conlleva emparejada la conciencia de su aniquilación”

⁷⁵ A aparição é pois da ordem da *visão*, isto é, do órgão da *e-vidência* emocionada e não racional: “Vejo, vejo, vejo, céus, eu *vejo* aquilo que te habitava e eras tu” (A: 45); “assistir à aparição incandescente da nossa própria pessoa, ver o jato fulgurante que sai de nós e não ficar cego, não ficar atordoado” (idem: 148); “Para reparar a minha evidência necessitava de um estado de graça. Como os místicos em certas horas, eu sentia-me em segura. Fechei os olhos raivosamente e quis ver” (idem: 44). Porque “a visão é o reencontro (...) de todos os aspetos do ser” (Merleau-Ponty, 1997: 86), é natural desejar que “os homens vivessem um estado de lucidez (...) chegassem ao milagre de *ver*” (A: 64). Trata-se assim da procura da “intensidad de la visión” que é um “sentimiento sin liga de ideas” (I: 74). O *ver*, que recusa o *saber*, dá assim conta do sentido profundo da existência e recorda a *Befindlichkeit* heideggeriana, ou a *percepção* pontyana.

⁷⁶ Trata-se de uma imagem efetivamente unamuniana: “Si la conciencia no es (...) nada más que un relámpago entre dos eternidades de tinieblas, entonces nada hay más execrable que la existencia” (Del VII: 117); “Comprendemos todo lo lúgubre, lo espantosamente lúgubre de esta fúnebre procesión de sombras que van de la nada a la nada, y que todo esto pasará como un sueño, como un sueño, Apolodoro, como sombra de un sueño...” (II: 333). Essas “miserables sombras que desfilan de su nada a su nada, chispas de conciencia que brillan un momento en las infinitas y eternas tinieblas” (VII: 139), consubstanciam uma conceção da existência humana que Vergílio Ferreira partilha: “Dentro em breve serei o nada de antes de nascer. Entre um nada e outro estará a memória do que sou e será nada também. Em todo o caso, entretanto sou.” (NN: 74).

(Gavilanes Laso, 2003: 218). Se em dito instante “se encuentra uno con su propia nada” (VII, 264), a aparição reveste-se da paradoxalidade da *Grundbefindlichkeit* heideggeriana, através da qual o sujeito sente a morte já não como um dado mas como uma negatividade, como uma falta de ser, incorporando a vida como desejo, tal como expressa o célebre episódio em que Augusto se rebela contra o próprio autor em *Niebla*: “Ahora que usted quiere matarme, quiero yo vivir, vivir, vivir...” (II: 669). Essa revelação é desdobrável em duas vertentes que não podem compreender-se isoladamente, a saber: a revelação de que o eu existe e que deseja existir; e a revelação de que o eu existe-para-a-morte e que deseja evitá-la a todo o custo. A persistência desta dualidade desejo-realidade constitui a essência do sentimento agónico fulcral ao sentimento irónico-trágico. Como observa Cerezo Galán (1989: 285), a partir de Schopenhauer, “lo que el dolor revela es, pues, el exceso en que consiste el espíritu, la inconmensurabilidad de su querer y aspiración con los límites estrechos del mundo apariencial y temporal, en el que se desenvuelve”. O homem aparece assim com aquela consciência angustiada mergulhada numa situação que Odier designa de *sphaleia* (cf. 1961: 165), de confronto com a diluição de uma promessa que as condições limitantes lhe negam. A sua vida transforma-se numa vivência da insuficiência. Entre o nada e o tudo, ambos consciencializados, desenha-se a experiência de dita insuficiência, atravessada a vida de uma “fiebre incesante, una sed de océanos y sin riberas, un hambre de universo y la morriña de la eternidad” (IV: 81) que se confronta com a morte⁷⁷, gerando o sentimento nauseado⁷⁸, a *congoja* unamuniana⁷⁹. Porém, a evidência

⁷⁷ A premência do tema da morte é um dado do existencialismo unamuniano, como bem observou Piñera (1965: 89).

⁷⁸ Sobre a náusea sartriana afirma Vergílio Ferreira: “é afim da angústia e deriva do conceito de absurdo (...) A náusea (que é um terno feio, talvez, representa apenas um ponto de partida, um estádio passageiro) é o sentimento que nos invade perante a injustificação do ser, da abundância do ser, da sua contingência, e que esse ser nos revela na sua representação imediata. Deslocados dessa abundância e injustificabilidade do ser (que mal chegamos a formular como injusticável), nós tomamos consciência da nossa liberdade, e o espanto ou alarme ou inquietação que então nos assalta não têm já essa espécie de passividade, de abandono pastoso que define a “náusea”, mas eleva-se ao que podemos então chamar a “angústia”” (EI 4: 78).

⁷⁹ A *congoja* é uma “preocupación o tribulación por el ser limitado y perecedero de la persona (cf. Marías, 1951: 279). Como observa o autor, “en la congoja, en rigor, se constituye la personalidad y a la vez se descubre a sí misma” (ibídem: 280). Assim, a *congoja* unamuniana confunde-se com a angústia própria das filosofias da existência, nas suas diversas manifestações: “La congoja es algo mucho más hondo, más íntimo y más espiritual que el dolor. Suele uno sentirse acongojado hasta en medio de eso que llamamos felicidad y por la felicidad misma, a la que no se resigna y ante la cual tiembla” (Marías, 1951: 263-264). É pois possível encontrar na conceção unamuniana de *congoja* aquilo que subjaz à doutrina da angústia (*Angst*) e do cuidado (*Sorge*) de Heidegger, a partir de uma comum filiação em Kierkegaard. Nesta perspectiva, apenas os homens angustiados podem conhecer a sua tragicidade fundamental, são senhores das suas impossibilidades: “Los satisfechos, los felices, no aman; aduérmense en la costumbre, rayana en el anonadamiento. Acostumbrarse es ya empezar a no ser. El hombre es tanto más hombre, esto

da face negativa, dolorosa, da moeda irónica, é condição igualmente necessária para a apreensão da face positiva, pelo que esta não pode ser completamente anulada, se pretendemos preservar o que faz o homem viver como tal, aquilo que nele é da ordem do desejo: “El dolor, que es un deshacimiento, nos hace descubrir nuestras entrañas, y en el deshacimiento supremo, el de la muerte, llegaremos por el dolor del anonadamiento a las entrañas de nuestras entrañas temporales, a Dios” (VII: 385). É precisamente a dor que acede à evidência da realidade do homem, do seu projeto desiderativo entretanto negado pela face negativa da experiencia aparicional: “Empecé (...) como una sombra, una ficción: durante años he vagado como un fantasma, como un muñeco de niebla, sin creer en mi propia existencia, imaginándome ser un personaje fantástico que un oculto genio invento para solazarse o desahogarse; pero ahora, después de lo que han hecho, después de esta burla, de esta ferocidad de burla, ¡ahora sí!, ahora me siento, ahora me palpo, ahora no dudo de mi existencia real” (II: 663-664). Assim, “el dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues sólo sufriendo se es personal. Y se es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula” (VII: 359-360)⁸⁰.

A consciência da sua condição limitada faz do homem, na célebre fórmula unamuniana, um “animal enfermo” (I: 420). Se a revelação do eu a si mesmo permite que o sujeito acede à sua profundidade, “todavía eu sei que ‘isto’ nasceu para o silêncio sem fim...” (A: 50). Acontece que “conocerse lleva a quererse” (VIII: 451), o que faz da morte uma violência e, sobretudo, um absurdo: “A morte é inconcebível, porque não podemos conceber a não existência do ‘eu’” (IC: 229); “Sinto-me todo presente a mim próprio, como é possível morrer? Como imaginar este corpo despovoado de tanta coisa que nele me criei, como imaginá-lo desabitado de mim?” (Cfi: 165). Nasce assim no sujeito aquela “congoja de sobrevivir y ser eterno” (II: 306), a partir da consciência de si como valor absoluto (cf. Ferraro, 2005: 144). Aquele *ch’io eterno mi credea*, de Leopardi, que Unamuno cita através do fictício Víctor Godi, prologando *Niebla* (II:

es, tanto más divino, cuanto más capacidad para el sufrimiento, o, mejor dicho, para la congoja, tiene.” (idem: 265).

⁸⁰ Além disso, a dor instaurada pela realidade limitante cauciona essa mesma realidade, tal como a resistência é, para Maine de Birán (1989: 257), fundadora da realidade (da consciência) do existente. Neste sentido, a dor é, para Unamuno, a revelação do real em toda a sua extensão, desde o real que se vive ao real que se deseja, sem o qual não há totalidade do real: “El sufrimiento es sentir la carne de la realidad, es sentirse de bulto y de tomo el espíritu, es tocarse a sí mismo, es la realidad inmediata” (VII: 284). A assumpção dessa realidade sem mediação passa, por conseguinte, pela experiência da dor: “El dolor es la sustancia de la vida y la raíz de la personalidad, pues solo sufriendo se es persona. Y es universal, y lo que a los seres todos nos une es el dolor, la sangre universal o divina que por todos circula. Eso que llamamos voluntad, ¿qué es sino dolor?” (VII: 261)

606), esse *julgar-se eterno*, faz dele uma figura trágica, nas palavras do mesmo prólogo, a par dos aí mencionados Sénancour e Antero de Quental. A característica que assinala assim o homem é fundamentalmente a angústia existencial, resultante do desejo ou da ânsia de imortalidade. Compreendendo com Heidegger (1993: 267), que “mal o homem entra na vida é suficientemente velho para morrer”, nasce um total “cuidado do eu”, próprio do platónico *epimelai heautou*, conceito analisado por Foucault (1984).

Este cuidado resulta de uma temporalização da experiência vivencial que descobre no horizonte um limite futuro. Por conseguinte, a verdadeira tragédia consiste em conhecer, através do momento aparicional, a finalidade do tempo (VIII: 494), que faz do homem afinal um desertado no contraste entre possibilidade e facticidade. O nascimento de Cronos como ser fantasmal e persecutório faz da aparição uma espécie de *parousia* revelacional (cf. Sousa, 2003: 352) que convida ao instinto de perpetuação como núcleo do projeto desiderativo individual: “Cada hombre que sea hombre, no es sino el conato, el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir” (VII: 112). Este é ainda um preceito ético por excelência, convidando ao caráter resistivo do comportamento humano heroicizado⁸¹, conforme observaremos no Capítulo 4. A evidência da morte faz da temporalidade como limite um mistério, temática fundamental dos romances e das filosofias de ambos os autores: “Estoy convencido de que no hay más que un afán, uno sólo y el mismo para los hombres todos (...) la cuestión humana es la cuestión de saber qué habrá de ser de mi conciencia, de la tuya, de la del otro y de la de todos, después de que cada uno de nosotros se muera” (I: 1133). Cronos transforma-se assim na comum obsessão de Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, no seu pendor devorador. O tempo, entendido por Bergson, tal como por ambos, não é o tempo mensurável ou inerte, mas o tempo vivo, a duração real segundo Bergson. A sua máxima densidade é a angústia, quando o próprio tempo resiste ao homem, como fenómeno inapreensível e inconceptualizável.

Esse trata-se “del único verdadero problema vital, del que más a las entrañas nos llega, del problema de nuestro destino individual y personal, de la inmortalidad del alma” (II: 190). Esse problema é gerador de angústia - “Yo necesito la inmortalidad de mi alma; la persistencia indefinida de mi conciencia individual, la necesito; sin ella, sin la fe en ella, no puedo vivir, y la duda, la incredulidad de haber de lograrla, me

⁸¹ Como observa José Antunes de Sousa (2003: 352), “ter consciência do ‘milagre’ que é a vida em nós é vermo-nos na obrigação de a isso correspondermos, ou seja, é na visão do ‘excesso’ que nos constitui que nos sentimos em falta, descentrados do que em nós é muito mais que nós, numa espécie de desnível ou hiato necessitante que à impossível ‘coincidência’ connosco próprios nos impelisse”.

atormenta” (VII: 182) – pois a inexistência do eu é um absurdo: “Imposible nos es, en efecto, concebimos como no existentes, sin que haya esfuerzo alguno que baste a que la conciencia se dé cuenta de la absoluta inconsciencia, de su propio anonadamiento. Intenta, lector, imaginarte en plena vela cuál sea el estado de tu alma en el profundo sueño; trata de llenar tu conciencia con la representación de la no conciencia, y lo verás. Causa congojosísimo vértigo el empeñarse en comprenderlo. No podemos concebimos como no existiendo” (VII: 295). A vivência disfórica traduz-se assim na impossibilidade de lograr a desejada totalidade de eu a si, configurada por todas as diversas disforias e parcelações do real, traduzidas na sua insuficiência, na grande inapreensão da verdade da vida, da amplitude do excesso desejado, no absoluto da nadificação. O facto de o *infinito* a que a aparição acede ser *infinitesimal*, torna a verdade, apesar de tudo, inacessível (A: 159), na medida em que, conforme observa Godinho, “a Ordem, por princípio libertadora, acaba por aprisioná-los em vivências sucessivas dessa impossibilidade.” (Godinho, 1985: 29). A vivência do real como labirinto a que se regressa sempre, faz com que o absoluto desejado pelo homem seja “excessivo para a pequena entrevista que comigo marquei” (A: 222), demasiado para o instante aparicional cuja fugacidade agudiza o sentimento irónico-trágico⁸².

Se “ter a aparição é ter um momento ‘forte’ de atemporalidade no jogo do Tempo (...) desequilibrar, súbita e momentaneamente, a Forma do Tempo a favor da atemporalidade/Ordem, habitualmente ‘perdida’, ‘desgastada’ na temporalidade em que se ‘esgota’ o quotidiano banal onde o Tempo está desequilibrado a favor da temporalidade” (Godinho, 1985: 180), nela emerge não apenas o eu mas ainda o *anti-self*, tal como concebido por W. B. Yeats, em *Per Amica Silentia Lunae* (1918), o unamuniano “contra-mismo” (IV: 1430), próprio do homem revelado, que, “con ansias de eternidad y de infinitud, vive en perpetua y encarnizada lucha contra sí mismo” (IX: 76), gerando um *odium sui*. Recordando assim o pessimismo ético de Fichte (cf. Cerezo Galán, 1989: 264), segundo o qual não há na realidade equivalência do ideal da formação moral do homem mas uma potencialidade aproximativa permitida pelo projeto desiderativo ético, a aparição dá afinal, em última análise, sobretudo conta da impossibilidade de “fixar o que há de novo e perturbante nesse encontro com a pessoa

⁸² É precisamente a experiência da dor que instala um sentimento de mutuocidade, a única possível comunidade, num universo fundamentalmente subjetivo e assente na noção da solidão radical do eu. De dita incomunicabilidade resulta justamente aquilo que os indivíduos se comunicam, a própria impossibilidade de ultrapassar as condicionantes do eu: “Lo más inmediato es sentir y amar mi propia miséria, mi congoja, compadecerme de mí mismo, tenerme a mí mismo amor” (VII: 233).

que nos habita” (Ferreira apud Padrão, 1981: 223). Essa impossibilidade, precisamente, agudiza no protagonista o desejo.

2. Sensualização da experiência redentora – amar o excesso

*quizá juntos, oh, no, quizá solos, seguramente solos,
con un invisible rostro cansado desde el origen*

Vicente Aleixandre, «Entre dos oscuridades un relâmpago»

Figuração fundamental do percurso desiderativo originado pela ironização da experiência existencial é o motivo do desamparo suscitado por uma perda ou disjunção que lança o sujeito no projetivo. A procura do eu por si mesmo, na indefinição de um mundo de perdas sucessivas, é complicada por um perfil social de dependência dialogal em que uma rutura comunicacional devolve o sujeito à névoa. Motivo comum a ambos os autores dessa dependência do outro é a insuficiência pessoal sentida com o abandono da casa paterna/materna. A “falta do Pai/Iniciador” (Godinho, 1984: 276), através de uma orfandade real ou simbólica, é o motor de uma viagem introspectiva, frequentemente amarga e hesitante, de travessia de um deserto interior na procura de uma ordem íntima, de articulação com um cosmos que supere a ausência de sustentáculo social. Este processo de individuação é a grande aventura das obras de ambos os autores e o corte com a relação umbilical transforma-se no núcleo do seu projeto existencial, na tenção de conquistar um espaço presente para se ser.

A morte dos pais⁸³ é assim motivo central de dito desamparo, associada ao potencial nascimento do projeto pessoal – individual - do filho, em desorientação e abandono: “como se o ‘herói’ só possa nascer enquanto inscrito e revelado por esse primeiro tremor de terra absoluto que é a morte dos pais” (Lourenço, 1982: 384). Da morte dos pais resulta, conforme sustenta Godinho (1985: 20), “uma desorganização do

⁸³ Dito motivo, que surge de forma emblemática em *L'Étranger* de Albert Camus atravessa toda a obra ficcional de Vergílio Ferreira: surge em *O Caminho Fica Longe*, com a ausência da mãe de Amélia; em *Onde Tudo Foi Morrendo*, em que a morte do pai se associa à desgraça da própria família; em *Estrela Polar*, em que o filho de Adalberto sofre o abandono paterno, por parte de quem fora também abandonado pela morte da mãe, que abre o texto; em *Para Sempre*, mediante a impercetibilidade da palavra derradeira da mãe, perseguida ao longo de toda a narrativa, cuja morte se anuncia no segundo capítulo, na sequência da partida do pai; em *Nítido Nulo*, através da tematização da rutura geracional filhos-pais, dada pelo motivo da emigração destes para os Estados Unidos da América; em *Manhã Submersa*, pela morte do pai e pela distância geográfica da mãe; em *Cântico Final*, através das sucessivas mortes de mãe e pai, no primeiro capítulo; em *Mudança*, pela morte da mãe em pleno parto, e do pai, posteriormente; em *Aparição*, através da morte dos pais, a abrir; em *Alegria Breve*, narrativa na qual a mãe morre logo depois do pai; em *Rápida, a Sombra*, em que a mãe morre oito anos depois do pai; em *Signo Sinal*, mediante notícia, por telegrama, da morte do pai, e consequente morte por desgosto da mãe; em *Até ao Fim*, também pelo anúncio da morte dos pais, por telegrama. Em *Apelo da Noite*, através da morte do pai, vítima de um cancro.

mundo da personagem órfã, condenada à solidão e ao estar-a-mais, ao estar de algum modo marginal ao universo original, mundo da unidade”. Esta rasura ontológica no próprio ser do indivíduo estabelece a perda da unidade familiar como uma ausência do espaço topofílico, da domesticidade protetora que o lar representava. A perda da figura materna/paterna constitui assim uma ausência daquela “casa dulce y tibia” (II: 682), que fará com que Augusto, em *Niebla*, dê conta de que “mi casa no es hogar” (idem: 625)⁸⁴. Trata-se de uma experiência da perda da unidade: “E violentamente, quando apareço no quarto, estampa-se-me nos nervos uma imagem agressiva, de escárnio, cortada de ângulos, como se imobilizada no ato de uma blasfêmia: *o rosto de minha mãe, desarticulado, perdera a unidade que eu conhecia*” (EP: 21; *sublinhados nossos*), geradora de um “cansaço de ser homem fora do útero materno” (NN: 200). Evidente metástase da morte de Deus, a perda do familiar obriga assim o Homem a um projeto que tem em vista a sua própria maturidade, a afirmação do seu presente: “é da morte de Deus que nasce a vida – como para ela se nasce com a *separação* de um pai” (EI 2: 102). A ausência do pai em Unamuno, que compõe, em *San Manuel Bueno, mártir*, uma nítida analogia com a morte de Deus - “¡Dios mío! ¡Dios mío! ¿por qué me has abandonado?” (II: 1274) – encontra no homem um sentido de orfandade que despoleta nele o projetivo. O desamparo perante um passado tutelar subitamente suspenso e o vazio de uma vida por-fazer (cf. Lourenço, 1994: 99) introduzem o eu à necessidade de romper definitivamente com dito passado de modo a poder desempenhar confortavelmente o seu presente: “Foi então que senti como era imensa a distância que eu teria de percorrer, se quisesse dominar o meu futuro” (MS: 211).

Assim, mergulhado como está no sentimento nauseado, entre o *nada* concreto e o *tudo* projetado, o sujeito masculino depara-se com a dificuldade em *fixar um valor* (Lukács, 1963) que oriente o seu percurso existencial marcado por um esvaziamento ontológico que ameaça nadificá-lo. O motivo da separação, introduzindo o abandono do sujeito ao caos de uma realidade que o não realiza, como temos visto, faz do seu percurso um projeto retopofílico, refamiliar. Esse projeto deve traduzir-se, para ser bem sucedido, no encontro com um núcleo familiar renovado. Como observa Buescu (2001:

⁸⁴ A separação do topofílico familiar reveste-se sempre de uma forte carga emocional: “Por fim minha mãe e minha irmã lá hão de ter conseguido subir para a carroça do Beltra. Mas não me lembro também. Recordo é quando a carroça partiu. Havia gente de um lado e do outro da estrada. Eu estava sozinho, não podiam prestar-me atenção. Então larguei a correr pelo meio da estrada atrás da carroça, minha mãe ia lá dentro. Ia correndo pelo meio do pó, obstinadamente, sozinho, e em dada altura minha mãe fez-me um sinal. Devia ser a dizer-me adeus. Depois o intervalo entre mim e a carroça começou a alargar-se. Eu corria sempre, mas ia ficando para trás. Depois o intervalo ainda, até que carroça desapareceu ao longe, numa pequena nuvem de poeira. Então sentei-me numa berma da estrada. Estava só” (NN: 133).

95), os acidentes desse percurso “reflectem também o desejo de retomar, através da história pessoal, um ponto de sustentação imaginário pelo qual o sujeito possa constituir-se e reconhecer-se – idealmente, um lugar de segurança e abrigo, que parece sempre perto mas sempre desliza para fora do alcance de quem dele se aproxima”. Para lograr a apreensão desse lugar de segurança e abrigo, na demanda da superação do hiato irónico-trágico, o horizonte de encontro do eu a si mesmo desenha-se a partir da referência de um encontro erótico que se lhe apresenta como um desígnio potencialmente salvífico. Com efeito, para lograr a união do eu a si (do ideal ao real), o sujeito *deseja as ligações* de pendor erótico que lhe permitissem resolver na concretização do encontro amoroso a série de dualidades que assinala a sua experiência vital (vida/morte, masculino/feminino, desejo/incomunicabilidade, ideal/real). Porque “la conciencia es relacional. Donde no hay otras conciencias no puedo yo tener la mía” (VIII: 978), o indivíduo procura fazer coincidir o *idem* com o *ipse* (Ricoeur, 1990), encontrando dessa forma um espaço para estabelecer o seu presente, mediante uma erotização da experiência existencial, da ligação consumada com o feminino que se transforma desse modo numa utopia/ucronia demandada por uma viagem simbólica, introspectiva, na ausência do familiar incitante da viagem simbólica como percurso identitário (Guattari & Rolnick, 1986).

Partindo de uma insularidade existencial, revela-se a urgência da erotização da experiência, tomando o motivo da relação amorosa como projeto revelacional, como percurso de resolução do desamparo existencial na demanda do topofílico, a partir da prevalência das estruturas dialógicas⁸⁵. Perfilhando assim a solidão como hipóstase da morte, à maneira de Pascal, o freudiano *desejo do outro* emerge como possível resistência, núcleo fundador de um espaço de identificação do eu a si mesmo. O projeto existencial do sujeito aparece dessa forma como fundamentalmente erótico-desiderativo (Girard, 1963), como procura de um núcleo refamiliar. Desprovido de um valor orientador, ele procura fixá-lo no feminino desejado como tal: “Porque é necessário que tu existas, por sobre todo o desastre e ruína, como uma estrela” (SS: 78). Estamos, deste modo, perante uma conceção da fundação especular do eu (cf. Lacan, 1966: 89-97), na formação da ipseidade através do seu percurso por uma alteridade que a identificasse. Porque “l’homme devient un *Je* au contacto du *Tu*” (Buber, 1982: 25) e “le rapport à

⁸⁵ Com efeito, como observa León Livingstone (1941: 443), “the principal stress is on dialogue, which does not have a set form, but adapts itself to the speaker. In its main outlines, the nivola is just the conflict of wills expressed in dialogue”. Por isso se defende em *Niebla* que “lo que hay es diálogo, sobre todo mucho diálogo” (II: 615).

l'autre precede l'expérience du moi lui-même" (Jacques, 1982: 32), a identidade (a *ipseidade*), implica a alteridade⁸⁶.

Assim, Vergílio Ferreira podia afirmar que “o amor preside à ordem do universo” (IC: 36), recordando Lucrécio, porque “au commencement est la relation” (Buber, 1982: 18). Deste modo, o desejo de comunicar, que aparece como marca fundamental da antropologia unamuniana e vergiliana, é na verdade um projeto ontogenésico, um desejo de descoberta do eu na relação com o outro⁸⁷: “el individuo sólo deviene verdaderamente real y consume su ser cuando, negando los límites de la individualidad, se abre al ámbito de la comunicación y se inserta por principio en una dimensión de universalidad, es decir, cuando se convierte en persona” (I: 869) ; “Vejo-me pelos olhos de Chico, vejo-me pelos olhos de Ana, de Alfredo, sinto-me pessoa na pessoa deles, reconheço-me um todo fechado do lado de lá, medito-me a mim próprio na pessoa deles” (A: 107). A autoconsciência é assim estabelecida através de uma percurso pela alteridade relacional, conforme observa Maria Alzia Seixo (cf. 1982: 329-339) a propósito do romance vergiliano. A comunicação aparece, pois, como contenda pela exteriorização do eu (cf. Valdés, 2007: 29), numa constante confrontação do ser-para-si e do ser-para-o-outro, *leit-motiv* obsessivo igualmente em Unamuno, segundo Pizán (cf. 1970: 67), dado que “A aparição do Eu a si próprio tem como mediador e condição a aparição do Outro ao Eu” (Fonseca, 1995: 253).

Recordando que as formas de relação com a figura do tempo como figura de uma alteridade, de um transcendente, do Infinito desejado pelos protagonistas dão-se, segundo Levinas (1982), através do erotismo, da paternidade e da responsabilidade pelo próximo, o amor transforma-se numa urgência desde logo ética, tal como para San Manuel Bueno: “¡Y cómo quería a los suyos! (...) Yo no debo vivir solo; yo no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo. ¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?” (II, 1282). Assim, não é possível afirmar somente que “l'enfer, c'est les autres”, como no *Huis Clos* sartriano (1997: 46). Mais do que um inferno, “os outros são pois, não decerto um paraíso, mas uma irremovível condição

⁸⁶ É esta a perspectiva de Paul Ricoeur (1990: 14): “l'ipseité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre”.

⁸⁷ Conforme Bakhtine (1977: 124), “À travers le mot, je me définis par rapport à l'autre” (Bakhtine, 1977: 124). Neste sentido, e como observa Fernanda Irene Fonseca (1995: 248), a propósito da literatura de Vergílio Ferreira, a problemática da subjetividade “é igualmente indissociável, na sua escrita, da problemática do Tu, da *intersubjetividade*, da *comunicação*”. Ainda segundo a autora, o sujeito vergiliano é “um sujeito dual, uma relação EU-TU entendida como relação dialógica: a procura obstinada da impositiva e fugidia realidade que é o EU prolonga-se e consome-se como impulso para um TU intensamente desejado” (idem: 251).

para nos sabermos e assumirmos” (Ferreira apud Sartre, 1970: 145). O amor que o sujeito sente, regra geral na relação que estabelece com o feminino erotizado, está atravessado assim de um sentido sotoriológico, “promessa salvífica desse amor, na medida em que provoca uma iluminação do ser, uma infinitização do Eu do sujeito” (Morais, 2008: 78)⁸⁸.

A experiência erótica transforma-se desta forma numa experiência revelacional, tal como Pierre Emmanuel, citado em epígrafe a *Estrela Polar*, testemunha: “toda a relação erótica é uma relação a três em que o absoluto é um dos *partenaires*”. Eis porque afirma Vergílio Ferreira que “o encontro no erotismo (...) não é o de um ‘eu’ com um ‘tu’, mas o de um ‘eu’ e de outro com o seu próprio excesso” (EI 4: 106). Perante a inquietante estrangeiridade (cf. Freud, 1985), o amante reconhece que o *ser-em* é sempre um *ser-com*, tal como Heidegger observa (cf. Laín Entralgo, 1968: 305; Pina, 1995: 31), numa *com*-unidade imperfeita e, como tal, desejante. O impulso fusional implica assim a necessidade de superação do eu, de encontro, de ocupação do alheio pelo próprio, como condição de sobrevivência: “Ah, se tu soubesses como é preciso que eu esteja em ti, que eu não morra, que eu não morra” (EP: 36). Não é, pois, suficiente que o homem *in-sista*, mas também que *con-sista*: “Lo propio de la individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, que aspira a vivir siempre –y esa aspiración es su esencia-, lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento. En esa consistencia se sostiene su existencia” (VIII: 724).

Assim se redescobre a configuração do *eros* platónico como o ser do homem que aspirava a sê-lo, no que cauciona o projeto desiderativo como iminentemente identitário: “Unamuno sabe que el hombre se hace hombre, hasta en su carne y en sus huesos, y hasta en su espíritu, junto a otros hombres y con ellos” (Marbán Román, 1987: 91). A experiência de tornar-se uno com o objeto amado, o desejo fusional celebrado por Schlegel (cf. Mellor, 1980: 8), faz do amor um acesso potencial à “sed de inmortalidad” (VII: 132), a que se refere Unamuno, relatando o erótico como potencial corretor da ironia trágica. Assim, a crónica egográfica da literatura unamuniana e vergiliana a que se referia Lepecki (cf. 1984: 17) encontra ainda um vetor alterográfico que Gonçalves e Santos (1991) reconhecem na literatura de Vergílio Ferreira. Porque

⁸⁸ Gertrudis, em *La Tía Tula*, representa justamente a mulher consciente da instrumentalização de que é objeto. Ela recusa, nas suas próprias palavras, ser *remédio* de outrem: “¿Yo no puedo ser remedio contra nada! ¿Qué es eso de considerarme remedio? (...) No, me estimo en más” (II: 365).

“tudo parece irrealizável antes de haver um ‘tu’ para que se deva apelar” (IC: 259), o outro transforma-se numa obsessão: “En la soledad, jamás lograba estar solo, sino que siempre allí el otro. ¡El otro! Llegó a sorprenderse en diálogo con él, tramando lo que el otro le decía” (II, 619). Dita obsessão resulta da identificação da relação amorosa com a possibilidade de transcendência dos limites cronotópicos. A mulher surge como “la eternidad del hombre” (IV: 148), como possibilidade de superação da limitação maior que a morte constitui: “en el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad”; “Ansia de inmortalidad nos lleva a amar a la mujer” (II: 157). Via de acesso à plenitude do eu, a premência dialógica é assim entendida, na linha de Holquist (2002), como expressão de uma *ótica filosófica* que faz da multiplicidade uma necessidade cognitiva, contra a unidade enganosa e falsa das verdades estabelecidas e teleológicas. Para Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, o diálogo é uma senda do ser em projeto, de um a-fazer individual estabelecido na coparticipação na experiência, a que chamamos vida, e que pela relação com outro estabelece a unidade fundamental do eu, vertido em pessoa. Assim, a existência como diálogo (cf. Zavala, 1991: 14) transforma-se numa premissa fundamental para ambos os autores.

A fundação dialógica do eu possibilita, sobretudo, a consumação do processo de autorreflexividade tão denso nas poéticas subjetivistas de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira. A inseparabilidade entre o eu e o outro faz com que a relação com a alteridade predite a necessidade de uma consciência dual ou de uma dialética teleológica tal como formulada por Jean Hyppolite (1947), na evidência de um outro que marca o eu em profundidade, originando uma predisposição de abertura a todas as formas de alteridade que configuram uma possibilidade de acesso ao mesmo. Assim, “los distintos personajes no están separados porque se necesitan unos a otros para llegar a ser, y únicamente mediante el otro, el uno puede llegar a ser uno en verdad” (Zambrano, 2004: 96). Eis porque “necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción” (II: 679). Se, conforme sustenta Foucault (1969: 187), a linguagem do eu parece sempre povoada pelo outro, é preciso compreender a relação amorosa como aquela que executa o desejo de autotranscendência do mesmo, como bem observou Cerezo Galán (2009: 147), no que prefigura a orientação da sua própria dialogicidade para a subjetividade: “Déjame que me vea en ellos como en un espejo (...) sólo así llegaré a conocerme... Viéndome en ojos de mujer” (II: 695); “Nadie se conoce a sí mismo si no conoce al otro. Sólo a través de los otros se conoce uno a sí” (VIII: 1017); “Ver claro en nosotros mismos es ver claro en aquéllos que con nosotros conviven” (VII: 513); “num jogo de reflexos em

que me vejo, me perscruto, *me* sinto ‘eu’” (A: 181); “Se eu nunca a amei a ela nem a ninguém, se não amo senão a mim” (EP: 308); “quando me olhava em Alda” (idem: 272); “Eu amava Aida porque queria ser nela” (idem: 80)⁸⁹.

Esse “conocerse conociendo al otro” (II: 607), que fundamenta a necessidade infernal dele a que se refere Jean-Paul Sartre em *L’Être et le Néant* (1943), faz da indiferença o verdadeiro inferno: “esta idea de que ni siquiera pensaran en mí, de que no me odiaran, torturábame aun más que lo otro” (II: 673). A necessidade do dialógico encontra assim na solidão uma manifestação que se liga ao tanatológico⁹⁰, introduzindo por isso o projeto desiderativo como urgência de refundação dialógica do eu separado de si mesmo pela situação de desamparo existencial que a orfandade familiar, a anulação do topofílico, gerara. Recordando que “cada uno se muere solo y la muerte es la suprema soledad” (VII: 53), que “à hora da morte está-se só” (NN: 314), a morte transforma-se assim na experiência de um “hallarse solo en el tiempo vacío” (II: 133), dada a premência dialogal do suporte ontológico humano. Por essa razão, a morte de Rosa, em *La Tía Tula*, aparece como uma separação entre os amantes, como consumação da solidão: “cogida de la mano de su hombre, el padre de sus hijos, mirándole como el navegante, al ir *a perderse* en el mar sin orillas, mira al *lejano promontorio*, lengua de la tierra nativa, *que se va desvaneciendo* en la lontananza y junto al cielo; en los trances del ahogo miraban sus ojos, desde el borde de la eternidad, a los ojos de su Ramiro. Y parecía aquella mirada una pregunta desesperada y suprema, como si *a punto de partirse para nunca más volver a tierra*, preguntase por el oculto sentido de la vida” (II: 357; *sublinhados nossos*). Desse modo, o isolamento aparece como uma deficiência humana, tal como observa Marichal (1957: 183) e como sustenta Vergílio Ferreira (apud Sartre, 1970: 144-145), na medida em que “o olhar dos outros é que nos dá a consciência de sermos”. A incomunicabilidade e a solidão radical induzem desse modo a falibilidade do ser humano, conduzindo ao suicídio de Alejandro, em *Nada menos que todo un hombre*, após a morte de Julia; vitimiza, pela ausência de reciprocidade dos amores de Avito e Marina, Apolodoro, seu filho, em *Amor y pedagogía*⁹¹; transforma-se em insuficiência traumática, em *Abel Sánchez*, narrativa na

⁸⁹ Assim se concretiza a necessidade da alteridade para revelar a identidade: “Other people’s perceptions of Joaquín are decisive for the formation of his inner self. In other words, being for oneself is always affected by being for others” (Round, 1974: 39).

⁹⁰ É o que observa José Rodrigues de Paiva (1995: 459): “Nos romances de Vergílio Ferreira, o homem é, heideggerianamente, um ser-para-a-morte, mas é também, além disso, um ser-para-a-solidão”.

⁹¹ Apolodoro, de *Amor y Pedagogía*, vivendo num isolamento radical, representa, segundo Mario J. Valdés (1979: 57), os “seres contemporâneos que están solos, terriblemente solos ante la multitud”.

qual Joaquín Monegro afirmava com amargura que “Desde niño me aislaron mis amigos” (II: 610); transforma-se em antecipação obsessiva e disfórica para Pachico, em *Paz en la guerra*⁹²; é resultado mortal da incapacidade de amar de Joaquín Monegro, em *Abel Sánchez*⁹³.

A relação amorosa, resultante de uma situação de desamparo existencial, pressupõe, sugestivamente, uma necessidade de um encontrar-se o amante com a maternalidade da amada no centro do encontro amoroso, autêntico *regressus ad uterum* (Eliade, 2000: 70), na demanda do feminino como figura de mediação de uma refundação familiar, tal como o interpretou Buescu (2001: 97), figura investida de amor maternal e erótico a um tempo: “Dedicóse Joaquín para salvarse, requiriendo amparo a su pasión, a buscar mujer, los brazos maternales de una esposa en que defenderse de aquel odio que sentía, un regazo en que esconder la cabeza, como un niño que siente terror al coco, para no ver los ojos infernales de aquel dragón de hielo” (II: 625). Assim, porque “en la mujer todo amor es maternal” (VII: 264), no que coincide Unamuno com Freud, a confluência de maternalidade e genitalidade (cf. Barthes, 2001: 20) instaura um amor diatrófico,⁹⁴ um amor de tutela ou de proteção, estabelecendo uma desejável relação anacrítica entre o eu e a amada, relação de dependência relativa ao objeto do amor figurado pela experiência da filiação, apontada à figura feminina desejada (cf. Freud, 1973)⁹⁵, no que constitui uma condição ética da revelação identitária (cf. Levinas, 1988: 70). É que “todo amor de mujer es, si verdadero y entrañable, amor de madre; la mujer prohija a quien ama” (III: 181). Porque a procura do espaço para ser é sempre maternal - “tous les lieux de repos sont maternels” (Bachelard, 1963: 124) - dá-se assim, em síntese, uma passagem da fase unitiva mãe-filho, própria da fase oral-

⁹² Trata-se de uma solidão “existencial” (Díez, 1976: 58) que Ignacio teme: “‘Voy a quedarme solo’, pensaba Ignacio, mientras invadía la soledad su alma. Solo, solo entre tanta gente, abandonado de todos como un naufrago, sin que nadie le tendiese una mano amiga” (II: 189).

⁹³ Se “el amor es quien nos revela lo eterno nuestro y de nuestros prójimos” (VII: 229), Joaquín acaba por reconhecer, no leito da morte, nos braços da mulher: “Pude quererte, debí quererte, que habría sido mi salvación, y no te quise” (II: 760).

⁹⁴ Esta aproximação da mãe à mulher, da maternidade à sexualidade, é comprovada por Rof Carballo (1964: 286): “este amor de tutela o de protección, el que Spitz (...) llama diatrófico, es, en fin de cuentas, una *vertiente de la sexualidad* (...) La fisiología nos enseña que junto a las hormonas de la procreación, las que gobiernan el impulso generatriz, existen otras, de estructura enormemente similar, que rigen la tutela, el cuidado de la prole”.

⁹⁵ Neste sentido, afirma Freud (1948: 850) que “el matrimonio mismo no queda garantizado hasta que la mujer ha conseguido hacer de su marido su hijo y atuar con él como madre”. Feal Deibe (1976: 128) observa, a propósito de *Abel Sánchez*, precisamente que “Joaquín es como un niño (necesitado de amor y protección) más que un amante”. De facto, a sua mulher, à hora da morte, diz-lhe: “-¡Pobre hijo mío! – exclamó ella abrazándole. / Y le tomó en su regazo como a un niño enfermo, acariciándole” (II: 759). Nos mesmos termos se dirige Raquel a Don Juan, em *Tres novelas ejemplares y un prólogo*: “¿Para qué quiero más hijo que tú? ¿No eres mi hijo?” (II: 497).

succionante, para a fase oral canibalística, na terminologia freudiana⁹⁶, mediante uma individuação (orfandade/abandono) portadora de angústia, geradora da vocação erótica como religação à figura feminina/materna.

A relação amorosa reveste-se portanto de um teor esperançado. Forma de autotranscendência humana (cf. Lopes, 1995: 29), torna-se motivo fundamental do revelacional, estabelecendo a possibilidade de aceder àquela que é a terceira forma do tempo para Kant, a simultaneidade (*Zugleichsein*), que abre para as formas da comunidade (*Gemeinschaft*), ação recíproca, suspendendo momentaneamente a permanência (*Beharrlichkeit*) e a continuidade ou sucessividade (*Zeitfolge*), ou seja a substancialidade e a causalidade. Como absoluto de vivencialidade, a relação amorosa – no que conserva de orgásmico e de dádiva – transforma-se em mutuocidade revelacional, experiência da multiplicação do eu ao todo: “Quando amamos ou sofremos, estamos todos unificados nesse mesmo sofrimento ou amor. O homem está todo em tudo como o Deus panteísta” (IC, 1995: 252). Numa abordagem que recorda assim a noção de *Gestalt*, tal como trabalhada por Merleau-Ponty (cf. Cantista, 1995: 174), o encontro amoroso, absolutização da comunicação sob a forma do êxtase erótico, reunifica o eu ao todo: “o Universo vibrava em nós, um ‘eu’ único exprimia a violência multiplicada de cada ser, a nossa comunhão perfeita ia para além de nós, no instante do urro que nos afirmava ao Tempo e ao Universo, no instante do excesso da nossa presença mútua, multiplicada em biliões” (EP: 93); “Tomo Alda nos braços e sinto num instante, profundamente, confusamente, que a noite e o vento ressoam longe, que um homem e uma mulher se erguem sobre a terra, unidos à verdade do Universo, gravados de triunfo, invioláveis, desde a secreta destruição do seu corpo de cinza...” (idem: 274); “Eu sentia que tudo o que é vivo na terra estava ali presente no seu corpo” (A: 48); “todo o universo entra em nós” (NN: 128); “Era a nossa comunhão com a Terra, com o Universo, e o nosso amor entrava assim na ordem das esferas, das constelações” (CS: 155).

⁹⁶ O lado canibalístico desta relação está bem patente na iminência tanatológica, devoradora, da mesma. Em *El otro*, Damiana afirma: “Estoy dispuesta a matarte, a matarte de dolor, de remordimiento, si no te confiesas el mío, el que yo conquisté” (V: 677). Estaríamos na presença duma manifestação narcísica (segundo a observação de Freud) por parte da mulher que aparece como aquela que é, na tipologia de Marie Bonaparte, “clitorídica-reivindicadora”, que instrumentaliza o homem (cf. Bonaparte, 1961, 159 e ss.), visando uma sociedade de mulheres autossuficientes como a que Simone de Beauvoir (1962: 182) descreve. De facto, para Unamuno, o desejo do outro transforma a sociedade humana numa interfagia: “lo propio de una individualidad que lo es, que es y existe, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento” (VIII: 849). O canibalismo, a antropofagia, aparecem assim como ideais sociais e antropológicos: “Lo perfecto es el canibalismo, créeme, la antropofagia. El hombre no puede vivir sino de hombre. La más viva expresión de cariño es: ‘¡Te comería!’” (IX: 831).

A *presença* do Outro, tal como concebida por Gabriel Marcel (1953: 200 e ss.), transforma-se por isso mesmo na evidência do substancial por sobre o aparente: “En el amor a mujer arraiga el ansia de inmortalidad, pues es en él donde el instinto de perpetuación vence y sobyuga al de conservación, sobreponiéndose así lo sustancial a lo meramente aparential” (III: 119). O erótico permite, desse modo, aquilo a que Jaspers (1958: 459) chamava a *comunicação no profundo*, onde “el sí mismo existe para el otro sí mismo en mutua creación” (I: 966). Desse modo, o encontro erótico coincide com a revelação da essencialidade do eu, com a sua idealidade: “TU! Eis que há alguém dentro de ti e que és tu, alguém que é *isso* que tu és (...) um raio iluminava-me e eu via-te” (EP: 265-266); “Gracias al amor siento al alma de bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor” (II: 837); “fixa, intensa, inviolada, transcendida ao absoluto inatingível” (SS: 159), a mulher aparece, em dito instante, como excesso, permitindo o acesso ao absoluto, à plenitude da existência: “Y ahora me brillan en el cielo de mi soledad los dos ojos de Eugenia (...) Y me hacen creer que existo, dulce ilusión! Amo, ergo sum! Este amor, Orfeo es como lluvia de la existencia (II: 837). O encontro com a mulher reveste-se assim dum timbre exaltado e mesmo violento: “Eis que porém me recomponho, te arrebató à minha violência, rebento os ferros cruzados da minha solidão. Corro liberto ao longo do areal, o sol ainda ao alto, disparado de fulgor, o mar raiado de horizonte, injectado de grandeza às minhas veias, sou livre! Poderoso! Como poderia errar a juventude do meu sangue? Largo atrás o rasto do meu signo mortal, e os óculos, os meus olhos iluminam-se à evidência da luz, vejo-te no extremo da rampa de areia e os meus dentes carnívoros refulgem na aspereza do ardor e os meus membros elásticos, a despojar-me, íntegro e nu, todo no ar. Efémera a vida, eterna, tu – como poderia mentir-me a beleza feroz da minha raiva?” (RS: 216-217); “Y besándola con una fúria animal, febril, encendido, como loco, balbuceaba: ‘¡Julia! ¡Julia! ¡Mi diosa! ¡Mi todo!’” (II: 508-509). Há também uma evidente sensualização deste amor (cf. Padilla Novoa, 2001: 130), sentimento fusional - “Amar al prójimo es querer que sea como yo, que sea otro yo, es decir, es querer yo ser él; es querer borrar la divisoria entre él y yo, suprimir el mal” (VII: 268) – no que tem de penetrante - “Não, o ‘eu’ é uma verdadeira mónada – fechada, incomunicável, estreitamente cingida a si mesma. As nossas relações nunca se estabelecem com o ‘eu’ dos outros, mas com o que está para cá dele (...) Nós nunca podemos amar alguém *por ela própria*, mas por aquilo que o manifesta, as ‘qualidades’ que tem. Há só uma situação em que tentamos atingir um ‘eu’; é quando fazemos amor” (CC3: 96).

No entanto, se é certo que o erotismo é “un ansia de transcendencia en el éxtasis” (Gullón, 1971: 137-138), a verdade é que o instante fusional é fugaz, como é próprio do extático aparicional. A relação erótica acede à plenitude do excesso, mas não concretiza a fixação do encontro com o outro absolutizado, mediante o qual se poderia eliminar o intervalo trágico do eu a si mesmo: “Um Lucrécio, aliás, já o soubera (...) avidamente os amantes se abraçam – diz-nos ele – misturam a saliva, confundem a respiração e os dentes. Em vão porque nada podem extrair daí, mais não podem que entrar no corpo um do outro: nada podem encontrar que lhes remedeie o seu mal, ‘eles sofrem de um mal secreto e insondável’” (IC: 164). A relação com o feminino está assim sempre marcada pelo signo da frustração, da impossível comunhão que uma sacralização da figura feminina⁹⁷ adensa, em torno da qual se ergue um *sistema de tabus* que a inviabiliza⁹⁸: “la amante es la ilusión y la aventura, la delicia temporal –más intensa por saberla fugaz-, pasto para el vago ensueño de ‘otra cosa’, pasión que no cabe en lo diario” (Gullón, 1971: 100). A mulher aparece como sendo “inteira jovem perfeita. Agora. Como é bom dizer jovem. Dizer perfeição. Dizer terra, astros e deuses. E estar tudo no teu corpo” (NT: 116). Retratada assim como “uma coisa extraordinária, ela é muito grande, ela diz ‘eu’ é uma força enorme, uma maravilha extraordinária” (A: 53), a mulher torna-se excessiva para o sujeito masculino: “decerto amava-a. Mas como mostrá-lo, se ela o dominava dia a dia?” (M: 35); “Uma força sem mistério descia dela sobre Carlos, fazia-o ajoelhar. Uma raiva surda cresceu nele. Raiva contra a grandeza de Berta, contra si, contra aquela desgraça de a vida ser maior do que ele” (M: 53-54). Também a amada unamuniana é, com efeito, aquela idealizada Dulcineia, conforme observa Zambrano (2004: 114), “la dama, símbolo de su voluntad, señal metafísica de su fe; no la mujer real, a la que jamás se acercó”. Sacralizada a amante, as demais mulheres são, como observa Augusto Pérez a propósito de Eugenia, “remedos de ella, de la una, de la única” (II: 850), confirmando, com Vergílio Ferreira, que “todo o homem só ama a mulher que não existe” (P: 53).

Desse modo, a necessidade de preservar uma distância de segurança, como é próprio da relação do homem com o sagrado, porque “amar é pôr ao alto e ao longe,

⁹⁷ Conclui-se assim que “seja qual for o grau de des-sacralização do mundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso” (Eliade, 1999: 37).

⁹⁸ O tabu, segundo Rivière (2000: 153-154), designa “um interdito sacralizado, ao mesmo tempo que a qualidade daquilo que é atingido pela proibição (...) Em *Totem e Tabu*, Freud considera o tabu como uma coação limitadora do desejo. Para Lévi-Strauss, o tabu entra nos jogos de oposição lógica que marcam a diferença e a ordem dos valores”.

treme-se como diante de um deus treloucado” (PS: 136), agudiza a separação da ipseidade à alteridade⁹⁹. Subserviente face à amada - “Ana olhava-me, direita, desde uma eternidade imóvel (...) E eu projectava-me todo, fascinado, para aquela pessoa inteira, fechada no limite dos seus seios fortes, das suas ancas volumosas e solenes como a noite germinadora” (A: 237) – o sujeito masculino vê-lhe impossibilitada a comunhão perfeita com o absoluto desejado: “Há um além para lá de ti, da pessoa que vejo e está aqui e que é a pessoa que és. Trago em mim o apelo absoluto da identidade absoluta, a exigência da comunhão verdadeira. Porque eu sou demais para mim – e tu. Jamais te saberei? Jamais tocarei com as minhas mãos a chama que arde em ti?” (EP: 34). Por motivo semelhante, as relações das personagens unamunianas estão sistematicamente marcadas por uma disfuncionalidade erótica, conforme observa Sánchez Calvo (1988: 158). Além disso, a sacralização inviabiliza a relação erótica na medida em que desloca o alvo do afeto para algo que excede a própria mulher amada. Esta é, na verdade, como bem observou Hélder Godinho (1998: 253), uma provisória imagem de uma Presença, hipóstase do absoluto da Ordem a que o sujeito, procurando anular a situação trágica em que se situa, tenta aceder. Daí que “a fixação num valor – ou numa Mulher – seja impossível mas, no limite, esse desgaste deixa entrever de algum modo a ‘essencialidade’ da Ordem para além de todas as manifestações em que incarna” (Godinho, 1985: 82). De ordem arquetípica, o absoluto não pode no entanto subsumir-se às suas imagens, que se apresentam como *veículos* revelacionais¹⁰⁰: “Quem cantava entre os dedos de Paula? Nem todos o sabiam e Mário quase sempre preferia não sabê-lo. Havia apenas a aparição do mistério, e um desejo sufocante de tocar o halo do seu nada; e a presença, sim, de um corpo de mulher que o *situava* na terra dos homens através do lineamento do seu pescoço nu, da sagração do seu olhar, do impulso invencível do seu busto solene até a uma memória de estrelas imóveis na noite” (CFi: 42-43). Amando a mulher, “Tomava-lhe a mão na minha e alguma coisa de Aida se me revelava que não era o que pensava ou sentia, que não era a sua face, as suas mãos, mas sim algo de mais longínquo, a sua presença” (EP:118). Deste modo, o desejo do

⁹⁹ É por esse motivo que os protagonistas vergilianos se dirigem aos mortos ou a um ausente. A distância coroa essa figura de uma aura de perfeição, por norma empregue na caracterização da figura feminina que constitui objeto do desejo erótico. Para além disso, evocar os mortos é uma forma de o sujeito mais se centrar em si. É preciso considerar, assim, “a *Nekufa* como esquema ambivalente, simétrico, complementar ou, simplesmente, variante da catábase ou descida aos infernos” (Leonor Buescu, 1995: 140).

¹⁰⁰ Assim, o amor concretiza-se ao nível da união entre um eu e um tu metafísicos, porque “só eles *são* para além das máscaras do quotidiano e da psicologia” (Godinho, 2003: 192-193).

encontro no absoluto desvincula a mulher real de um absoluto integral, cujo caráter hipostásico prevalece.¹⁰¹

Eis por que razão as figuras femininas se tornam *instrumentos* revelacionais, como Antonia, mulher de Joaquín Monegro, “empeñada en quererme y en curarme” (II: 782). Conta disso mesmo dá o facto de haver em *Rápida a Sombra* a evidência do desgaste do amor, “como a mulher que se amou e já não se ama sem razão nenhuma para a não amar excepto a de a ter já amado” (RS: 253), como sucede em *Estrela Polar*: “Não: Aida, possivelmente não me fizera nada. Simplesmente – gastou-se-me” (EP: 63). Assim, afirmando que aquilo que o homem procura na relação amorosa “não é alguém ao pé de si, é alguém *além* de si” (idem: 231), se justifica a proliferação das mulheres hipostásicas, parcelares, corrompidas por uma triangulação das suas vivências amorosas. Como observa Godinho (1985: 229), “a desvalorização da mulher é uma forma de a fazer baixar ao tamanho da personagem masculina para quem, de outra maneira, ela ficaria eternamente inacessível”, pelo que Tomé se recusa a escrever a Mariana caso “ela estivesse ‘em primeira mão’” (TFM: 276). A proliferação dos duplos femininos, desdobrados em irmãs, em *Estrela Polar* ou em *Dos Madres*, por exemplo, testemunha justamente a criação duma série de substitutas em que a essencialidade de cada uma das mulheres é secundária e se revela como fulcral a sua funcionalidade como móbil do movimento aparicional. Em *Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida*, Emeterio Alonso ama assim a filha da sua senhoria e, mais tarde, a filha desta. Em *Niebla*, Rosario é substituta de Eugenia, assim como Gertrudis o é da sua irmã Rosa em *La Tía Tula*. Alda substitui Aida em *Estrela Polar*, Ângela substitui Bárbara em *Para Sempre*, entre outros exemplos. A relação amorosa triangulada torna-se assim comum. Em *Dos Madres*, Raquel obriga o seu amante, Don Juan, a casar com Berta para deste modo conseguir o filho que ela não pode ter. Do mesmo modo, em *Estrela Polar*, Adalberto incita Aida à traição com Emílio, para poder continuar a amá-la. Recusando-se ela a fazê-lo, acaba por assassiná-la.

Revelando-se assim que o amor “é um impossível que a possibilitação destrói” (E: 84), é fácil concluir que, conforme sustenta Helder Godinho (2003: 197), “a Presença degrada-se sempre que ‘desce’ à terra”. Por esse motivo afirma Adalberto, em

¹⁰¹ *Na Tua Face* agudiza a experiência precária do amor, da sua insuficiência, conforme demonstra o episódio em que Bárbara, que protagonizara o momento antigo de aparição da causa amante associada à revelação daquela duração ideal, reaparece, nas últimas páginas, envelhecida e com um filho portador de uma deficiência. Esse encontro negativo com a Presença fora já ensaiado, como observa Godinho (1998: 255), em *Vagão J*, quando Maria do Termo aparece prostituída.

Estrela Polar, a propósito de Aida, que “Quem dormia comigo era alguém que eu aborrecera, que se me gastara” (EP: 245). A disforia da relação amorosa, que prometera ao sujeito mais vida, oferece-lhe afinal um bloqueio ao acesso à relação transcendente consigo mesmo, pela anulação da potencialidade salvífica que lhe estava associada. É onde se descobre que o amor entre duas pessoas não é mais do que “o amor de dois condenados à morte” (A: 77). Emerge então o espaço erótico como potencial tanático, segundo a lição freudiana, a violência como força mediadora no acesso a ele (cf. Morais, 2008: 64). Sendo a revelação do sagrado na mulher, daquilo que a excede, parcelar e fugaz, o sujeito procura fixá-lo, destruindo-a, violentando-a: “Destruir-te. Despedaçar a miragem até ao que está para além” (CFL: 85); “Fito Alda violentamente, para lhe reduzir a presença ao seu limite. Tento materializar-lhe (...) tudo o que nela é significado” (EP: 214). O amor configura-se igualmente como força violenta na medida em que pressupõe um projeto fusional que se institui como perigo de engolimento de um homem “deslumbrado e medroso” (M: 133) por algo superior a ele, uma mulher caracterizada como figura assustadora: “Berta erguia-se diante dele como uma virgem poderosa, carregada de ameaças e promessas” (ibidem)¹⁰². Ela é a radical afetação de uma morte que implica a sua ausência como contrapartida de um desejo não saciado e alimentado como desejo. A mulher, ausente, ligada à sacralidade e à atemporalidade, permanece como a marca de um absoluto excessivo cuja apreensão pelo eu – pelo masculino – seria para ele demasiada. A ameaça que a mulher sacralizada representa leva assim ao homicídio desta por parte do amante, em *Aparição* ou *Estrela Polar*¹⁰³, uma mulher que assume um papel de controladora – maternal – do eu do protagonista: “Ela queria-o apertado no seu próprio tamanho (...) queria-o a ele e a si fundidos ao mútuo calor, como duas velas de cera” (idem: 232). Sendo bela “como um veneno” (idem: 189), concretiza o erotismo como “um acto de violência que fala a voz do domínio, da destruição” (IC: 174)¹⁰⁴, como força afinal mais conflitiva (Sartre, 1995:

¹⁰² Este “miedo a la hembra absorbente y devoradora” (Nora, 1973: 36) confirma que “casi todos los varones unamunescos parecen triturados, devorados de un modo u otro por sus hembras” (idem: 37).

¹⁰³ O amante “terá assassinado a mulher, para a amar, para a ter enfim a seu lado na comunhão indestrutível” (EP: 316).

¹⁰⁴ Thanatos estabelece assim uma relação de mutuocidade com Eros, de modo a garantir uma certa resistência/violência face à possível consumação do amor, de modo a evitar o desgaste do desiderativo: “o erotismo é uma violência e que vive da violência. Mas a violência só se exerce no seu máximo, se é máxima a resistência que se lhe opõe (...) O paradoxo do erotismo é o do bebedor que ama a sede para a poder matar. Assim ele a estimula de novo quando se extingue” (IC: 168).

404) do que unitiva, conduzindo àquele “amor dominante que con el tiempo destruye su propio objeto” (Río apud Sánchez Calvo, 1988: 154) que, por isso, é preciso evitar¹⁰⁵.

A vertente ameaçadora da relação amorosa faz dela uma luta de vontades (cf. Feal Deibe, 1976: 169), configurando a mulher como espécie de vagina dentada (cf. Eliade, 2000), obstáculo catábico necessário ao aprofundamento ontológico do eu que este, não obstante, não consegue superar. Protagonista, assim, daquela vontade esfomeada (*ein hungriger Wille*) de Schopenhauer (2005: 375), como indício invasor na vertigem desiderativa de ser, a mulher transforma-se na agente do amor como força devoradora: “¿Y hay, acaso, asociación más íntima que la que se traba entre el animal que se come a otro y este que es por él comido, entre el devorador y el devorado?” (VII: 239)¹⁰⁶. Esta tendência para o tanatismo do erótico, cujo expoente máximo é justamente o unamuniano canibalismo simbólico, na configuração do amor como antropofagia (cf. Padilla Novoa, 2001: 127-128), institui a paradoxalidade da relação amorosa, doadora e coarctora de vida, a um tempo: “en los brazos de la mujer se nace y se muere de continuo” (IV: 148)¹⁰⁷. Quando o erotismo se reduz assim a uma luta entre os sexos (cf. Langer, 1964: 214), a mulher personifica, ao nível dos instintos tróficos, o desejo do outro como equivalente à devoração que sucede à sucção. A separação do seio materno, do succional, que introduz a etapa da insatisfação oral a que se refere Freud (cf. París, 1989: 351), acaba por transformar o sujeito num ser desejante da mulher como substituta, sob a forma violenta da devoração como premência unitiva agudizada pela situação de desamparo em que aquele se encontra¹⁰⁸. Porém, assim como deseja devorar, o sujeito teme ser devorado, desindividuado, angústia trófica comum na

¹⁰⁵ Alexander A. Parker (apud Sánchez Barbudo, 1974: 224) observa igualmente o domínio que a mulher unamuniana exerce sobre o homem: “Los hombres de sus novelas son generalmente débiles, a menudo abyectamente humillados por las mujeres, que son las únicas que saben dominar, y que, impelidas por el instinto maternal, son como la ‘mantis religiosa’, que devora al macho fecundador”.

¹⁰⁶ Esta relação entre *eros* e *thanatos* é sustentada por Unamuno: “Hay, sin duda, algo de destructivo en el fondo del amor, tal como en su forma primitiva animal se nos presenta, en el invencible instinto que empuja a un macho y a una hembra a confundir sus entrañas en un apretón de furia” (VII: 188).

¹⁰⁷ A união entre o erótico e o tanático, entre o juntivo e o disjuntivo (no embrião do paradoxo vida/morte que assinala a relação amorosa) é justamente aquilo que Unamuno admira em Leopardi e em Antero de Quental: “El abrazo del amor y la muerte ha sido fuente perenne de poesía, aun siglos antes del estupendo canto de Leopardi. En Portugal mismo, uno de los más hermosos de los sonetos de Antero de Quental es *El amor y la muerte*. Y ¿quién no recuerda la celeberrima poesía de Swinburne a Nuestra Señora de los Dolores, es decir, a Venus, la diosa del amor?” (I: 198).

¹⁰⁸ Como observa Langer (1964: 33), a criança nos primeiros anos de idade “busca su mayor satisfacción con la boca, pero no ya por medio de la succión, sino mordiendo y masticando. Quiere destruir con sus dientes todos los objetos con que se pone en contacto. En sus fantasías trata a las personas ligadas a él como alimento. Desea comerlas, porque las quiere”. Segundo Freud (1948: 743), “parece ser que a esta fase corresponde también –naturalmente en caso de perturbación– una angustia que aparece como miedo a la muerte”.

literatura unamuniana. Eugenia aparece assim em *Niebla* como aquela que se impõe ao outro (II: 686) e que o absorve (idem: 691) e também Rosario atemoriza Augusto quando passa da passividade à atividade (idem: 703, 720). Berta, em *Mudança*, aparece ao homem com “a boca repuxada aos cantos, [que] rasgava uma ameaça felina” (M: 139); o desejo sexual é definido, em *Aparição*, como “raiva de dentes” (A: 79). Em *Estrela Polar*, Adalberto relaciona-se com Aida, mas o amor está “travado de dentes em todo o corpo” (EP: 88). O desejo sexual associa-se ao ranger dos dentes, em *Rápida, a Sombra* (RS: 179-80), aos dedos carnívoros da juventude em potência sexual (idem: 216). A alteridade desejada aparece assim carregada de “dentes carnívoros na mastigação da vida” (idem: 259)¹⁰⁹. A tanatização do erótico, que os protagonistas unamuniano e vergiliano incorporam, inibe assim a potencial via de acesso ao absoluto, a anulação da disforia irónico-trágica que a relação erótica prometera.

A impossibilidade da relação amorosa satisfatória com a mulher resulta igualmente da persistência da memória familiar como limitação ao maduro desempenho do presente. Uma relação familiar disfuncional acabará por assinalar definitivamente o universo doméstico como espaço de uma prisão que periga a afirmação do eu na sua maturidade, como veremos. Como observa Godinho (1985: 71), regista-se uma “incapacidade dos pais reais assumirem a paternidade simbólica”, pois encontram na paternidade não tanto uma forma de doação de vida mas antes de permanência do próprio eu, na ilusão de uma sobrevivência por herança: “Ten hijos, haz hijos, Apolodoro”, porque “lo más seguro es tener hijos..., tener hijos...” (II: 375); “Hazte padre, Juan, hazte padre” (II: 1387). Os filhos são, assim, “uma invenção da nossa fraqueza para compensar a morte, o modo mais barato de se ser eterno. Um modo proletário de se ser Deus” (NT: 44); “¿Pero llegué yo a querer de veras a mi Antonia? Ah, si hubiera sido capaz de quererla me habría salvado. Era para mí otro instrumento de venganza. Queríala para madre de un hijo o de una hija que me vengaran. Aunque pensé, necio de mí, que una vez padre se me curaría aquello. ¿Mas acaso no me casé sino para hacer odiosos como yo, para transmitir mi odio, para inmortalizarlo?” (II: 692).

¹⁰⁹ Neste sentido, Helder Godinho (cf. 1985: 95-98) considera, a propósito da novelística vergiliana, que os dentes são um símbolo de afirmação por parte daquela ou daquele que os exhibe.

Surge assim uma ambígua tensão na relação familiar, instituída entre desejo de posse e de rutura¹¹⁰, que circunscreve e limita as possibilidades de comunicação entre pais e filhos, determinando que o filho seja entendido, conforme sustenta Ana Bela Morais (2008: 56), como “o Outro radical, o estranho, encarnando uma forma vazia que corresponde ao futuro”. Desse modo, a freudiana morte do pai é objeto de desejo pelas gerações mais jovens, entendida como tarefa que o sujeito deve levar a cabo no sentido de promover uma adequação ao seu próprio presente, encarando-o como um espaço para ser em plenitude e maioridade: “Hasta que el hombre no se emancipe de su madre material (...) no llegará a ver por completo el campo con ojos de alma que bebe su reposo y en su sosiego se mete” (I: 58); “Jovem mamã (...) – a destruição de si, para que o milagre se consinta” (EP: 279)¹¹¹. Trata-se, portanto, de uma necessidade de enterrar os mortos, de resolver o passado, para libertar um espaço para que o presente se afirme: “enterra os teus mortos e a terra será fértil com novas flores” (AB: 40). Nessa procura de libertar o presente (Godinho, 1985: 283), o filho surge como possibilidade regeneradora de um mundo corrompido, de uma ordem terminal. Por essa razão, em *Abel Sánchez*, Joaquín Monegro esforça-se por não oferecer como herança ao seu filho o sentimento obsessivo de ódio que dirige ao seu irmão. Joaquín estimula, assim, o desamor do seu próprio filho, para evitar “el contagio de tu mala sangre” (II: 686). Também Jaime, em *Alegria Breve*, se retira, suicidando-se, do universo filial, para que ele possa iniciar uma ordem inaugural: “Começa tudo de novo!” (AB: 198).

Porém, regra geral, as figuras familiares constituem-se como elementos opressores, introduzindo uma série de condicionantes à vocação revelacional dos seus dependentes. Assim, em *La Tía Tula*, Gertrudis vive obcecada por ocultar às crianças qualquer indício de sexualidade. A impossibilidade da relação amorosa sexualizada, que é uma das formas revelacionais por excelência, como temos visto, e que assim fica inibida, é expressão da constrição a que a figura feminina, e muito em particular a materna, obriga os homens que dela se aproximam ou que lhe são dependentes. Eis

¹¹⁰ Levinas (1985: 85) regista justamente esta ambígua tensão na relação paternal-filial: “La paternité est la relation avec un étranger qui, tout en étant autrui, est moi; la relation du moi avec un moi-même, qui est cependant étranger à moi”; “La filialité est encore plus mystérieuse: c’est une relation avec autrui où autrui est radicalement autre, et où cependant il est, en quelque façon, moi; le moi du père a affaire à une altérité qui est sienne, sans être possession ni propriété” (idem: 72).

¹¹¹ Assim, e segundo a tipologia apresentada por Fromm (cf. 1960: 46), as sociedades configuradas pela novelística unamuniana e vergiliana são *patriarcais*: “en todas las sociedades patriarcales la relación del hijo con el padre es de sumisión por un lado y de rebelión por el otro, y esto lleva en sí mismo un factor permanente de disolución”. A sociedade matriarcal, por seu turno, é aquela em que se dá “la afirmación de la vida, la libertad y la igualdad” (ibidem).

porque inibe Gertrudis quer a familiarização de Ramirín, seu filho, com a sexualidade, para que este “no se percatase (...) de los ardores de sus padres” (II: 375), quer o dar-lhe lições de anatomia e de fisiologia, porque “ésas son porquerías” (idem: 346). A figura materna como limitadora à revelação do eu a si mesmo, e, por isso, como figura perpetuadora da disposição trágica da vida do sujeito, aparece em *Rápida, a Sombra* sob o motivo do ocultar dos espelhos, por parte de Milinha, para que Pedro, o seu filho, não pudesse *ver-se* neles. Não fixado em imagem, impedido de ascender à visão de si mesmo, à epifania que o especular, como vimos no Capítulo 1, pode trazer ao eu, Pedro resistia à aparição e vivia como um animal (RS: 224), desconhecendo o tempo, o horizonte mortal em que caminhava, “intacto ao suceder do tempo, à doença da memória”. A reação da mãe é exemplar de uma atitude opressora que perpetua a figura materna como figura de inibição do presente, como figura que procura *matar a imagem*: “Milinha tomou-o ao colo, escondeu-lhe a face no peito, velou-lhe enfim a imagem da morte” (RS: 227).

Não mais se libertará o sujeito daquela *ausência presente* do familiar, como ausência do ambiente protetor e fechado de uma domesticidade tofófica que fantasmaticamente o assombra como presença engolidora, na aceção de Marcel (1953: 207), permanente ser-junto, ser um *co-esse*. A figura do familiar (em geral a mãe ou o pai) fixa-se ainda como ausência, uma “ausência que prende porque liga a uma procura eterna” (Godinho, 1985: 72). A mãe desde sempre isola o filho do mundo: “Siéntese fuente de vida cuando da el pecho al niño. Desprende el mamoncillo la cabeza y quédase mirándola, juega con el pezón luego. Y cuando en sueños sonríe se dice la madre: ‘Es que sueña con los ángeles’. Con su ángel se sueña ella, apretándoselo contra el seno, como queriendo volverlo a él, a que duerma allí, *lejos del mundo*” (II: 338, *sublinhados nossos*). Os pais, em geral, transformam-se assim em elementos bloqueadores, conforme observa Godinho (1985: 68), a propósito do romance vergiliano: “as personagens ficam assim obrigadas a viverem o tempo dos pais sem avançarem para a construção da sua própria vida”. A obsessão com a preservação do passado está bem patente em *La Tía Tula*, narrativa na qual a figura da tia desempenha justamente a função de preservar a ordem materna. Gertrudis transforma-se, após a morte dos pais dos seus sobrinhos, numa espécie de mãe inquisidora que não permite que se rompa a ligação umbilical entre passado e futuro, que acaba por ser, como sempre, paradoxalmente desejada, por protetora, e indesejada, por limitante: “Y seguían con él viviendo, con más dulce imperio que cuando respirando llenaban con sus cuerpos

sus sitios (...) De continuo hablaba Gertrudis de ellos a sus hijos. ‘¡Mira que te está mirando tu madre!’ o ‘¡Mira que te ve tu padre!’’. Eran sus dos más frecuentes amonestaciones. Y los retratos de los que se fueron presidían el hogar de los tres” (II: 374). Gertrudis transforma-se assim em agente de perpetuação da memória familiar, após a morte da irmã, Rosa, que Ramiro reconhecia estar ainda viva: “Pero, ¿murió acaso Rosa? ¿Se murió de veras? ¿Podía haberse muerto viviendo él, Ramiro? No; en sus noches, ahora solitarias, mientras se dormía solo en aquella cama de la muerte y de la vida y del amor, sentía a su lado el ritmo de su respiración, su calor tibio, aunque con una congojosa sensación de vacío (...) No; Rosa, su Rosa, no se había muerto, no era posible que se hubiese muerto; la mujer estaba allí, tan viva como antes y derramando vida en torno; la mujer no podía morir” (idem: 397). Do mesmo modo, a tia Tula, que se tornou assim em “el cimientó y la techumbre de aquel hogar” (idem: 350), não foi definitivamente enterrada: “¿Murió la tía Tula? No, sino que empezó a vivir en la familia, (...) con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal” (idem: 399), e deixaria ainda legado em Manolita, que preservaria por seu turno a memória familiar: “Ella guardaba el archivo y el tesoro de la otra; ella tenía la llave de los cajoncitos secretos de la que se fue en carne y sangre; ella guardaba, con su muñeca de cuando niña, la muñeca de la niñez de la Tía, y algunas cartas, y el devocionario y el breviario de Don Primitivo; ella era en la familia quien sabía los dichos y hechos de los antepasados dentro de la memoria; de Don Primitivo, que nada era de su sangre; de la madre del primer Ramiro; de Rosa; de su propia madre Manuela, la hospiciaria; (...) ella era la historia doméstica; por ella se continuaba la eternidad espiritual de la familia” (idem: 405).

Esta persistência das figuras do passado é recorrente na obra de Unamuno. Em *Niebla*, após a morte da mãe, Augusto é incapaz de estabelecer uma relação satisfatória com o seu presente. Como observa Paul R. Olson (1982: 332), “el fracasso existencial de Augusto radica, pues, ante todo, en el hecho de que no ha sabido separarse espiritualmente de la niebla de sus orígenes, en que sigue envuelto”. A superproteção viciante é expressa na narrativa, a propósito da mãe de Augusto, de quem se diz: “Su madre jamás se acostaba hasta que él lo hubiera hecho, y lo dejaba con un beso en la cama. No pudo, pues, nunca trasnochar. Y era su madre lo primero que veía al despertarse” (II: 740). Também em *Abel Sánchez*, Joaquín e Abel vivem, desde os seus primeiros anos de vida, uma relação excessivamente próxima e não conseguem libertar-se um do outro, não conseguem atingir a maturidade, movidos por um *pathos* (a inveja

que Joaquín personifica) que os condena à contínua perseguição, alimentando uma relação infantilizada durante toda a sua maioridade. Joaquín Monegro é portador dessa patologia, incapaz de procurar na relação amorosa outra coisa que não o sossego do abraço materno, “un regazo en que esconder la cabeza como un niño que siente terror al coco” (II: 629). Do mesmo modo, Avito, em *Amor y pedagogía*, ouve o grito da sua mulher, “¡Hijo mío!”, ao qual responde “¡Madre!” (II: 391). Também Marina exerce domínio sobre o seu filho, Apolodoro¹¹², que vive relação semelhante com o seu pai, Avito Carrascal, que o conduz a uma profunda angústia: “Le hace comer su padre a reloj a tal hora y tantos minutos, pesando la comida que le da, y luego le pesa a él tres veces por día” (idem: 348). Em *Tulio Montalbán y Julio Macedo*, a figura feminina de Elvira, investida de amor maternal, como sabemos, insiste em chamar Tulio a Tulio Montalbán que, sendo famoso, pretendia libertar-se da sua lenda e tornar-se num homem anónimo, adotando o nome de Julio Macedo. A persistência da lenda, propagada por uma mulher que recusa alhear-se da ordem passada, acaba por conduzi-lo ao suicídio¹¹³. Em *Dos madres*, Raquel converte-se numa devoradora de Juan que, mais do que um seu amante, se lhe apresenta como escravo. O título da novela sugere justamente essa dependência de Don Juan não de uma, mas de *duas mães*.

Também nas narrativas vergilianas os pais aparecem como elementos bloqueadores e fantasmáticos. Em *Onde tudo foi morrendo*, o pai surge como sombra assustadora - “E a sombra do Coutinho subiu, ligeira, do quarto escuro, e espalhou-se pela casa, num terror novo” (TFM: 318) – e a mãe prende João, que se sabe um homem apenas quando ela morre. Em *Vagão J*, a invalidez do pai obriga a família a doar-lhe todo o sustento e a mãe aparece como um obstáculo à escolarização dos filhos, contra o que Manuel Borralho se vê forçado a agir, procurando afastar-se deles. Ainda em *Vagão J*, Maria do Termo imita a mãe, ao ser seduzida e abandonada pelo Dr. Soeiro, não sendo bem sucedida nas pretensões nupciais. Também Joaquim consegue dinheiro para comprar o papagaio desejado, mas a mãe impede-o de fazê-lo. Em *Manhã Submersa*, D. Estefânia substitui-se à mãe de António Borralho, forçando-o a uma existência que não deseja, a vida no seminário a que a própria mãe o prende, acabando mesmo por

¹¹² Sobre ela afirma Blanco Aguinaga (1956: 75) que “domina, silenciosa y recóndita, la imagen de la madre como contrario interior –que al fin vence– de la presencia sólo exteriormente dominante del padre. Esta presencia interior de la madre se hace patente en los momentos de crisis del hijo, de Apolodoro”.

¹¹³ A maternalização da mulher amada liga-se deste modo ao tanatológico, instituindo-se como perigo, como se depreende das palavras de Carlos Feal Deibe (1976: 169) - “Toda mujer es, en potencia, una madre a la que hay que dominar para no ser dominado por ella” - com as quais concorda Sánchez Calvo (1988: 158): “Para el hombre, la mujer suele convertirse en madre contra la que hay que luchar para obtener la independencia”.

provocar uma automutilação final em António, de modo a escapar a uma ordem por ele indesejada. Em *Cântico Final* é necessário que os pais morram para que Mário se liberte do espaço da aldeia natal. Águeda, de *Alegria Breve*, vê o seu casamento impossibilitado pela antipatia que o seu pai sente por Jaime. Em *Mudança*, o pai suicidado de Carlos torna-se numa presença aniquiladora e de paralisia, que conduz à destruição da sua própria vida. Em *Estrela Polar*, a mãe, depois de morta, torna-se numa “presença imóvel e sem face” (EP: 28), ela que em vida sistematicamente mandava o filho para o quarto escuro, isomorfo da prisão da qual lhe escreve. Também a ausência do pai acaba por tornar-se limitante, limitação essa simbolizada pela morte do filho de Adalberto provocada pela pistola deste. Em *Apelo da Noite*, os espectros noturnos e fantasmáticos, decorrentes da morte dos pais de Rute, conduzem-na ao suicídio (AN: 172)¹¹⁴ e o Dr. Mendonça provoca a morte de Adriano, denunciando o roubo do carro.

Motivo igualmente constante da persistência das figuras do passado nas narrativas vergilianas é o do regresso do protagonista à aldeia, ou seja à origem, espaço privilegiado do topofílico familiar, para morrer¹¹⁵. Trata-se de uma “aldeia-mito, retorno às origens de todo o apelo vão, aldeia eterna como o sono de um túmulo” (NN: 153) “Regressa aos teus mortos. Vão sendo horas. E é como se por entre os sepulcros de uma civilização perdida (...) Porque o teu reino é este” (RS 78); “Regressar à aldeia, às origens, estou tão cansado” (idem: 19). Dá-se assim uma confirmação da circularidade obsessiva do eu correspondente àquela que Augusto protagoniza em *Niebla* quando, preparando-se para morrer, se deita na cama despido, tal como a sua mãe o gerara (II: 859). Esta persistência engolidora do passado induz um desenvolvimento inadequado dos homens¹¹⁶. A proteção que instaurara, através do topofílico, transforma-se num

¹¹⁴ Assim, “o aceno da noite, o aviso dos espectros silenciosos” (AN: 148) representa um motivo tanático por excelência. A noite associa-se, desde logo, à origem materna que não liberta o presente - “minha mãe vagueia com o seu azoragie pelas sombras desta noite” (EP: 155-156) -, bem como à morte, através de uma das suas representações, a solidão, agudizando a separação do eu a si a mesmo: “Embate em mim, a noite, sinto-a, envolve-me de todo o lado. E com ela, mais profunda a solidão (...) A distância não apenas de mim às coisas mas de mim a mim também (...) Um repentino pavor, um medo infantil” (RS: 77-78).

¹¹⁵ Outra forma de persistência do passado fantasmático é a dúvida instaurada por uma incomunicabilidade entre o filho e a mãe, presente, por exemplo, em *Para Sempre*, de forma particularmente obsidante: “minha mãe estava estendida na cama, encostei-lhe o ouvido à boca // Tu sabes o que ela disse? // na confusão terrestre do enigma, no desespero a prumo de uma boca para a morte – a palavra. (...) não a sei” (PS: 66), palavra que se torna assim perseguida ao longo de todo o romance, perpetuando as figuras da memória familiar.

¹¹⁶ O mito da mãe devoradora é ancestral, conforme observa Carlos París (1989: 371) referindo-se aos indígenas das ilhas Marquesas: “Así ocurre con las figuras de los ‘Fanauas’ y las ‘Vehinihai’, espíritus destructores de fetos y devoradores de niños pequeños. También seductoras –las ‘Vehinihai’- del hombre

vício que condena o eu ao aprisionamento, como observa Carlos Blanco Aguinaga (1975: 166 e ss.). A descoberta de que “talvez que tudo seja ainda a memória de um ventre perdido” (CC2: 219-220) faz da memória da infância uma recordação projetiva, elaborada por forças psíquicas ulteriores que funcionam como “souvenirs et couverture” (Freud, 1985: 257-58), criando uma fantasia, tal como entendida por Freud (1985: 38), como “correctif de la réalité non satisfaisante”¹¹⁷, que origina o desejo de “retornar a la infancia, a la dulce infancia, en sentir en los labios el gusto celestial de la leche materna y en volver a entrar en el tranquilo y abigarrado claustro materno” (II: 627)¹¹⁸. É onde o tanático mais claramente se relaciona com o maternal, como oásis mortal: “Terra da minha origem, repousar enfim nela, reencontrar aí o que me seja de verdade no envelhecer” (CS: 85-86); “Tenho só o desejo de dizer que sim à morte” (RS: 23). Assim, na sugestiva metáfora de Durand (1989: 164), “a terra torna-se berço mágico e benfazejo porque é o lugar do último repouso”. Aquele desejo da casa onírica, depurada, protegida, que se associa sempre ao ventre materno (Bachelard, 1963: 95-98), faz com que sejam os mortos a governarem o eu (cf. II: 258). A preponderância do tempo passado - “allí vive el mundo todo, allí todo el pasado, allí están nuestros padres y los padres de nuestros padres y los padres de éstos en inacabable serie” (II: 375) – indicia assim a figura da mãe-má ou castradora (cf. París, 1989: 282). É onde o sujeito descobre que “a história do homem é a história dos seus fantasmas” (NN: 231) que “insepultos vagueiam-me pelo deserto de mim” (SS: 185). Instauradora desse deserto, a família transforma-se desse modo em elemento opressor da afirmação do presente do eu, na impossibilitação da relação amorosa, negando ao sujeito a fixação de um tempo e de um espaço para ser em harmonia consigo mesmo¹¹⁹.

Revela-se, desse modo, que *o amor é o mais trágico que pode esperar o homem*, segundo Unamuno (VII: 195), descobre-se que é apenas “fugidia verdade, estrela polar

a quien amenazan con devorar si no se entrega para satisfacerles sexualmente sin límite. Testimonio de una maternidad que se siente acechada, dominada por la rivalidad, agresivizada”.

¹¹⁷ A memória que resgata um sentimento saudoso é assim a de um absoluto passado, de um tempo *fora* do tempo, onde a temporalidade não reduzisse as coisas à sua teleologicidade: “A saudade da infância não é saudade de nada, porque é a da eternidade que lá mora” (CC5: 582). Trata-se de um “recuerdo de lo que nunca fue” (VI: 86): “Mas a minha memória não era bem essa. A minha memória não tinha apenas factos referenciáveis (...), na dimensão absoluta, o eco dessa memória, que ia para além da vida, ressoava pelos espaços desertos, desde antes de eu nascer até quando eu nada fosse há muito tempo para lá da morte. Visão de uma alegria sem risos, de uma plenitude tranquila, ela falava de um tempo imemorial” (A: 120).

¹¹⁸ “El punto más espinoso del sistema narcisista, la inmortalidad del yo, tan duramente negada por la realidad, conquista su afirmación refugiándose en el niño” (Freud, 1948: 1083).

¹¹⁹ Neste sentido, observa Helder Godinho (1985: 80) que “o herói, que não conseguiu construir o seu tempo e o seu espaço, porque a Presença se disjunctou do quotidiano e o Pai lhe não ensinou o caminho para ela, fica sujeito ao mundo passado dos mortos, prontos a irromperem no mundo dos vivos ou a dominarem interiormente a personagem com o peso da sua recordação”.

incerta e fixa quando a procuro, verdade do sangue, quente, absurda, categórica e instável” (EP: 118). Consumada a anulação do projeto desiderativo, quando “dentro de nós não há mais ninguém” (NN: 136), encontra-se definitivamente o sujeito com a individualidade como o único télos possível (cf. Álvarez Gómez, 2003: 87), projetado na relação com o tempo comunitário vivenciado como relação com o totalmente Outro, o totalmente transcendente, segundo Levinas (1985: 8). A relação amorosa aparece enfim não como possibilidade transgressora da individualidade, não como potencial *ex-sistência*, abertura para o exterior, mas como *in-sistência*, mergulho no interior que antecipa um perigo alienatório: “Irle a uno con la embaja de que sea otro, de que haga otro, es irle con la embajada de que deje de ser él. Cada cual defiende su personalidad, y sólo acepta un cambio en su modo de pensar o de sentir en cuanto este cambio pueda entrar en la unidad de su espíritu y enzarzar en la continuidad de él” (VII: 114). A alteridade, funcionando assim como motivo de alienação, e mesmo de alucinação - “Estamos sós connosco mesmos, perdidos na nossa loucura, no termo da nossa busca” (EP: 144-145) - do próprio eu (cf. Weber, 1976: 89-91), em nítida manifestação psicanalítica (cf. Díez, 1976: 154), dominada pelo feminino como excesso sagrado e devorador que o homem não pode abraçar, agudiza afinal a diferença constitutiva do sujeito¹²⁰ que consubstancia a sua experiência irónico-trágica. Porque “le discours de l’absence est tenu par la Femme” (Barthes, 1977: 248), o seu caráter fugidio e ameaçador sobrepõe-se à promessa salvífica e religadora que anunciara, como antídoto contra o sentimento disfórico gerado pelo afastamento do espaço familiar, topofílico. Assim, o excesso revelacional desejado “não veio ou não ouvi ou me foi inverosímil como será sempre inverosímil nesta solidão absoluta, neste vazio de eternidade” (EP: 79). Descobrimo-nos imerso numa situação de radical incomunicabilidade, compreende-se então que “a comunhão perfeita não existe” (idem: 83), que a apetência fusional da relação erótica - “el deseo de ser otro sin dejar de ser yo, y seguir siendo yo siendo a la vez otro”; “los seres empiezan a vivir cuando quieren ser otros que son y seguir siendo los mismos” (IV: 96) - constitui uma impossibilidade, na medida em que “um ‘eu’ não se pode converter em nenhum mais” (IC: 84)¹²¹.

¹²⁰ O outro torna-se mais outro através da relação amorosa, conforme observa Levinas (1985: 78): “Le pathétique de l’amour consiste dans une dualité insurmontable des êtres. C’est une relation avec ce qui se dérobe à jamais. La relation ne neutralise pas *ipso facto* l’altérité, mais la conserve. Le pathétique de la volupté est dans le fait d’être deux. L’autre en tant qu’autre n’est pas ici un objet qui devient nôtre ou qui devient nous; il ne se retire au contraire dans son mystère”.

¹²¹ Observa pois Óscar Lopes (1995: 28) a existência no romance vergiliano de “uma certa relação patética entre protagonistas-narradores muito empenhados em certa comunicação, ou transmissão, radical,

Uma redução imanentista acaba por obstruir o percurso para a transcendência. A revelação da alteridade, a *quididade* do outro eu, é impossível, dado que este é, quando observado por um sujeito, objetivado, despojado do que nele é do nível da sua interioridade, da interioridade de um tu, objeto sempre de um conhecimento apenas parcial, como bem souberam Scheler (1968), Buber (1982) ou Levinas (1982). Deste modo, a comunicação plena entre duas subjetividades não é mais do que “um mito da nossa pobre solidão” (EP: 94), agudizada desde logo pelo primado do ser num corpo perecível e individual, que faz com que o próprio espírito seja “alguna especie de materia o no es nada. Tiemblo ante la idea de tener que desgarrarme de todo lo sensible y material” (VII: 137)¹²². Assim, e contra o dualismo cartesiano, ancorado numa intransitividade alma/corpo, também Vergílio Ferreira recorda que há um corpo que pode dizer ‘eu’ (IC: 35), que “tudo se cumpre num corpo. Aí moramos, aí somos” (idem: 174). A complexificação da dualidade alma/corpo, lançando o sujeito numa dicotomia de difícil resolução, conforme observa Gabriel Marcel¹²³, funda de todos os modos uma centralidade da dimensão física do sujeito: “Je ne puis comprendre la fonction du corps vivant qu’en l’accomplissant moi-même et dans la mesure où je suis un corps qui se lève vers le monde” (Merleau-Ponty, 1945: 90). Dita fisicalidade constitui um símbolo de uma subjetivação extrema da vivência do homem sobre o mundo, que resulta, como observou Maria José Cantista (1995: 169) no *In-der-Welt-Sein* de Heidegger (1993), no corpo-próprio pontyano (Merleau-Ponty, 1945: IX) no eu-corpo vergiliano¹²⁴. Descobrimo-nos deste modo “amarrado (...) ao meu corpo envenenado” (AB: 273), porque estamos sempre e irremediavelmente “embarcados em nós próprios” (CFi: 41), acentua-se aquela egologia insular a que se refere José Antunes de Sousa (2003: 358), a qual impossibilita a comunicação¹²⁵. O facto de os outros existirem transforma-se assim num escândalo, segundo a conceção sartriana. Naquela que é, segundo Ricardo Gullón (1971: 74), referindo-se à literatura de Unamuno, marca

e o resultado nulo, ou aleatório, ou talvez mesmo contraproducente, de tão grande empenho”, pois “algo existe sempre a transcender um nome, um *tu*, um corpo, um modo físico ou social de estar” (idem: 27).

¹²² Como observa Roberto Paoli (2003: 34), “Unamuno es un ‘espiritual’ que tiene una percepción mejor del espíritu. Tal vez no exista otro autor religioso que haya advertido mejor que él la raíz y la dimensión corpórea y casi fisiológica de nuestras necesidades y atos espirituales”.

¹²³ “Être incarné, c’est apparaître comme corps, comme ce corps-ci, sans pouvoir s’identifier à lui, sans pouvoir non plus s’en distinguer” (Marcel, 1940: 31).

¹²⁴ O homem regressado ao corpo faz da subjetividade corpórea “autêntico começo, realidade do sentido auroral, enraizamento sensível do inteligível” (Cantista, 1995: 169).

¹²⁵ Porque o *eu* é já uma instância deítica, torna-se impossível de pluralizar, como observa Benveniste (1966 : 233): “Il est clair en effet que l’unicité et la subjectivité inhérentes à ‘je’ contredisent la possibilité d’une pluralisation”.

da sua modernidade, a tematização da solidão é particularmente obsidiante na narrativa vergiliana como nota Rosa Maria Goulart (1990: 260). A impossibilidade da plenitude da comunicação, aquilo a que Vergílio Ferreira chama a comunhão, é por ele próprio reforçada: “Se é possível largamente a comunicação, não o é decerto a comunhão; e até um Buber, que acredita fortemente na união do ‘eu/tu’, admite que a comunicação ‘essencial’ dos homens se atinge apenas por uma espécie de graça” (Ferreira apud Sartre, 1970: 106)¹²⁶.

A solidão concretiza assim o problema ao nível da estrutura comunicacional, considerando a dialogicidade inerente à fundação do eu, a que já nos referimos. Aquela palavra não pronunciada, que em *Para Sempre* se transforma numa obsessão - “A palavra primordial, a da loucura, a palavra informulada anterior posterior a todo o vozear do mundo. A palavra do abismo” (PS: 108) – ecoa assim como uma impossibilidade do dizer, porque, conforme Jacques (1982), “je parle, mais nous disons”. Assim, a comunicação como forma ontogenésica acaba por fracassar. Associada como estava à dimensão profunda do eu - “no amamos más a nuestros prójimos porque no creemos en su existencia sustancial”; “no creemos en la existencia de nuestros prójimos porque no creemos en nuestra propia existencia, en la existencia sustancial” (VII: 742) – a incomunicabilidade despoja precisamente as coisas da sua essencialidade, do seu ser real - “as nossas vozes no escuro, quanta coisa tentando através delas ser real, mas como um nevoeiro, só a realidade do seu vazio” (A: 82) –, persistindo a metáfora da névoa, do silêncio, imagens de um certo cerco que se adensa em torno do sujeito: “uma verdade vivida fechava talvez um cerco: que palavras de concórdia para de uma muralha a outra?” (idem: 195). A prevalência das subjetividades implicadas na relação impossibilita por isso a comunicação: “Porque um ‘tu’ é um ‘eu’ que estamos vendo em alguém, um ‘eu’ fugitivo, inapreensível e todavia tão presente que nos perturba de inquietação (...) E eis que se levanta agora flagrante essa coisa obscura que determina o ‘tu’ de alguém. Não é nada e é tudo naquilo que a diz e no entanto não está. Toda a pessoa se revela no que vem à superfície ou aí se anuncia, e no entanto alguma coisa ficou ainda atrás, indizível e inacessível, fugidia e flagrante... é incognoscível e furta-se, é inefável e não podemos apreendê-la” (IC: 70-72); “jamás, jamás, jamás salimos de nosotros mismos (...) Somos impenetrables (...) Solo, solo,

¹²⁶ A necessidade de preservar a ausência das figuras da alteridade é, como observa Goulart (1990: 88-89), uma forma de acentuar a centralidade, o ensimesmamento e a solidão do herói. Da mesma forma, a solidão é, para Unamuno, e conforme observou Ilie (1967: 49), uma questão de método narrativo, na medida em que o isolamento propicia a subjetivação da realidade e o enfoque no autoconhecimento.

enteramente solo, solo hasta la muerte, siempre solo e impenetrable” (I: 912); “Los hombres somos impenetrables (...) Todos somos cangrejos encerrados en dura costra” (I: 1256).

Sendo o isolamento do eu um problema de incomunicabilidade, Unamuno e Vergílio Ferreira coincidem assim com autores como Edward Sapir, Benjamin L. Whorf ou Hans G. Gadamer que sustentam o relativismo linguístico, expressão de Sapir, que extrema a tese de Wittgenstein, o qual, no seu *Tractatus* (1922) afirmava que “os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo” (2008: 17)¹²⁷. Porque a palavra fixa assim o mundo, concretiza-o, limita-o¹²⁸, uma falha ao nível da comunicação é uma falha ao nível do acesso ao próprio mundo harmonizado pelo sujeito. A impossibilidade da comunicação transforma-se assim numa espécie de *Analogon* husserliana, formando não uma “cadeia de braços, mas tão-só uma cadeia de silêncios” (CFi: 16). Naquela que é ainda uma marca do ciclo do romantismo e do idealismo filosófico alemães do século XIX¹²⁹, a solidão transforma-se desse modo num limite central nestas literaturas - “a solidão é tão estúpida... Alucina-me o absurdo como um labirinto: como ser *eu* nos *outros*? Ser irredutível e múltiplo?” (EP: 32) – que tem tanto de irrevogável - “até mesmo a exterioridade em que dois homens se encontram é vivida em cada um em radical solidão” (IC: 175) - como de inaceitável. Assim, a ausência de comunicação total no ato amoroso (cf. Luhmann, 1991: 23) é ainda revertida por Unamuno e Vergílio Ferreira num princípio ético. A solidão, configurada como uma condição, transforma-se nas suas literaturas em coincidência de espécie, um modo de se ser em conjunto, uma outra forma de comunicação na ausência da mesma¹³⁰ – uma *cadeia de silêncios*, um milagre, segundo Ricoeur¹³¹. O desafio

¹²⁷ A linguagem configura-se desse modo como uma grelha que se interpõe entre o homem e o mundo, pelo que, ao dizê-lo, aquele diz-se sobretudo a si próprio, ao que pode conhecer e concretizar em palavras: “O homem já não pode defrontar imediatamente a realidade; não pode vê-la, por assim dizer, face a face (...) Em vez de lidar com as próprias coisas, o homem está, num sentido, constantemente em conversa consigo mesmo. Envolveu-se tanto em formas linguísticas, imagens artísticas, símbolos místicos ou ritos religiosos, que não pode ver ou conhecer seja o que for, exceto pela interposição deste meio artificial” (Cassirer, 1995: 33).

¹²⁸ Assim, a nomeação é um modo de organizar o mundo: “el mundo es presentado en un flujo caleidoscópico de impresiones que tiene que ser organizado por nuestras mentes –y esto significa que tiene que ser organizado en nuestras mentes por los sistemas lingüísticos” (Whorf, 1971: 241). Neste sentido, em *Nítido Nulo* (185-186) se afirma: “Inventai palavras novas e inventareis um mundo novo”.

¹²⁹ Surgem pois os ecos de um autor como Bécquer (1979: 272), o qual, a propósito desta incomunicabilidade, se interrogava: “¿Cómo la palabra, cómo un idioma grosero y mezquino, insuficiente a veces para expresar las necesidades de la materia, podrá servir de digno intérprete entre dos almas?”

¹³⁰ Neste sentido, afirmava Unamuno que “No me cansaré de repetir que lo que más nos une a los hombres unos con otros son nuestras discordias” (o.c., XVI: 465); A solidão, tema do artigo «Soledad», é condição da comunicação, porque comunicação dessa mesma solidão, da incomunicabilidade como condição comum, na comunhão da ausência mútua ou do silêncio mútuo: “Los hombres sólo se sienten de

ético, no âmbito da ética do dom de Derrida (apud Pavel, 1988: 15-16) - “Il n’y a pas d’éthique sans présence de l’autre” -, proposto pelo dialogismo de Levinas (1982), segundo o qual a impossível comunicação constitui uma condição para que o amor, o cuidado do outro, seja efetivo, totalmente desinteressado e altruísta, é assim aceite pelos autores, que encontram no desejo da transcendência da subjetividade, mais do que na sua possibilidade, a fundamentação de um comportamento desejável. Uma ética da persistência do desiderativo torna coocorrentes a “comunidade humana e a radical unicidade de cada homem” (IC: 84), numa coexistência ambígua tal como formulada por Merleau-Ponty. A evidência, através da incomunicabilidade, da radical subjetividade do existente, pressupõe o “estabelecimento para cada um de nós de um centro absolutamente original, em que o universo se reflecte de maneira única, ilimitável, o nosso eu, a nossa personalidade” (Chardin, 1955: 290).

Assim, o sujeito descobre que “si yo desaparezco del todo, si desaparece mi conciencia personal, con ella desaparece para mí el mundo. Si mi yo es más que un fenómeno pasajero, un fenómeno pasajero es el mundo en que vivo” (VIII: 848), pelo que, também relativamente aos outros, “al morir ellos morían mundos, mundos enteros” (II: 328) e “de este amor o compasión a ti mismo (...) pasas a compadecer, esto es, a amar a todos tus semejantes y hermanos en apariencialidad” (VII: 266). Igualmente limitados como estão todos por esses mesmos limites epistemológicos e emocionais que a linguagem introduz, como autêntico transcendental, na linha de um neo-kantismo romântico, na senda do mundo como vontade e representação ou como perspectiva, segundo Schopenhauer e Nietzsche, respetivamente, que impossibilita o acesso do sujeito cognoscente à realidade ou à coisa em si (*Ding an sich*), na impossibilidade de considerar uma verdade apreendida por uma razão pura alheada da experiência, a cadeia de silêncios transforma-se numa cadeia de dor, numa comunidade de sofrimento dos limites individuais que constituem uma condicionante integralmente humana, tal como entendida por Schopenhauer: “Y así es como llegarás a compadecerlo todo, al amor universal” (VII: 191)¹³²; “Há uma comunidade de condição, mas é *de dentro* de cada um

veras humanos cuando se oyen unos a otros en el silencio de las cosas a través de la soledad” (I: 1204). É assim na incomunicabilidade que se revela um “eu que se transcende e que adquire uma dimensão coletiva, identificando-se com o género humano, visto para além dos tempos” (Bulger, 1995: 153).

¹³¹ “o estar junto, enquanto condição existencial da possibilidade de qualquer estrutura dialógica do discurso, surge como um modo de ultrapassar ou de superar a solidão fundamental de cada ser humano. (...) se algo passa de mim para vocês, algo se transfere de uma esfera de vida para outra. Este algo não é a experiência enquanto experienciada, mas a sua significação. Eis o milagre” (Ricoeur, 1999: 66).

¹³² Unamuno desenvolve, em *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, esta noção: “Amar en espíritu es compadecer, y quién más compadece más ama. Los hombres encendidos en ardiente caridad hacia sus

de nós que ela se nos revela. O confronto ‘eu-outros’ determina-se pela radicalidade de que é de *dentro para fora* de cada ‘eu’ que todo e qualquer problema de ‘grupo’ se põe” (EI 3: 233-234). Assim, a contingência epistémica e emotiva do homem depende de uma con-sciência, de um saber em conjunto: “La conciencia de sí mismo no es sino la conciencia de la propia limitación. Me siento yo mismo al sentirme que no soy los demás; saber y sentir hasta dónde acabo de ser, desde dónde no soy” (Marías, 1951: 278). Neste paradoxo da alteridade, gerado mediante uma tensão entre o remoto e o próximo, na formulação de Paul Ricoeur (1990: 106), surge então o ideal da solidariedade, tal como formulado por Unamuno, associado justamente à decisão da individualidade do homem: “empieza a resurgir potente el ideal humano por ambos extremos, por el sentimiento individual y por el de solidaridad universal humana” (I: 803)¹³³. Reconhecendo deste modo que “o *outro* é a nossa ligação à vida, mesmo que não comunique mas se sabe que está *ali*” (CC 5: 514), Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira apresentam-se próximos de Hyppolite (1947) ou de Ricoeur (1985), enfatizando a permanência e a valorização da alteridade do outro como fundamento da própria valorização ética da identidade do eu.

prójimos es porque llegaron al fondo de su propia miseria, de su propia aparentialidad, de su nadería, y volviendo luego sus ojos, así abiertos, hacia sus semejantes, los vieron también miserables, aparentiales, anonadables, y los compadecieron y los amaron”; “Según te adentras en ti mismo y en ti mismo te ahondas, vas descubriendo tu propia inanidad, que no eres todo lo que no eres, que no eres lo que quisieras ser, que no eres, en fin, más que nonada. Y al tocar tu propia nadería, al no sentir tu fondo permanente, al no llegar ni a tu propia infinidad, ni menos a tu propia eternidad, te compadece de todo corazón de ti propio, y te enciendes en doloroso amor a ti mismo (...) los hombres sólo se aman com amor espiritual cuando han sufrido juntos un mismo dolor, cuando araron durante algún tiempo la tierra pedregosa uncidos al mismo yugo de un dolor común” (VII: 265).

¹³³ A solidariedade unamuniana, decorrente da subjetividade, assemelha-se ao conteúdo da Piedade tal como concebida por Zambrano: “Piedade es sentimiento de la heterogeneidad del ser, de la cualidad del ser, y es anhelo por tanto de encontrar los tratos y modos de entenderse com cada una de esas maneras múltiples de realidad” (Zambrano, 1989: 21).

3. Apologia do homem sensível – escrever o excesso

por estas mismas arenas que en una noche hacia atrás
de nuevo recorreremos.

Vicente Aleixandre, «Entre dos oscuridades un relámpago»

Fracassado o projeto erótico-desiderativo, sustentado na ambiguidade do percurso fusional de um eu alicerçado numa radical incomunicabilidade, a arte revela-se um sucedâneo possível para a potencial anulação do hiato irónico-trágico, decorrente do que nela apela a uma adesão pela comoção e pela sensibilidade¹³⁴. Segundo uma erótica da leitura, na linha de Jean-Luc Nancy (2000: 85), que afirma que a leitura não deve ser entendida “como uma decifração, mas como o tocar e ser tocado (...) Escrever, ler, questão de tacto”, surge uma apologia do homem sensível que visa corrigir a imperfectabilidade do projeto erótico. Assim, a arte em geral, e a literatura em particular, compõem um universo do possível¹³⁵ que subsuma a desejada comunicação, numa reinvenção integral do eu que o torne capaz de aceder à alteridade. Sendo a comunicação um esforço da arte (Godinho, 1985: 127), cabe ao poeta justamente “fazer coincidir o indizível com o dizível” (P: 10), segundo a mesma pulsão criadora que subjaz ao sentido futurante da relação amorosa, tal como sustenta Unamuno: “el pobrecito quería existir y yo me acordaba de aquello de Schopenhauer de que un hombre posible, un hombre futuro es el que hace que dos amantes se entreguen” (VIII: 361). Concordando com Laplanche (cf. 1999: 301-338), segundo o qual a obsessão da escrita é uma sublimação das pulsões eróticas não resolvidas, num desejo de romper com os limites intersubjetivos que impossibilitam geralmente a comunicação¹³⁶, o fim da arte é *fixar e comunicar*, na aceção de José Régio (1980: 28), procurando assim conquistar quer a fixidez desejada para o instante epifânico da coincidência *ipse-idem*, quer a concretização da vocação retopofílica do projeto erótico.

¹³⁴ Neste sentido, afirma Vergílio Ferreira que “o que exprime o nosso equilíbrio interior, gerado no impensável ou impensado de nós, é um sentimento estético, um modo de sermos em sensibilidade, antes de o sermos em razão ou mesmo em inteligência” (P: 13).

¹³⁵ A ficção literária concretiza assim uma forma existencial, abraçando um mundo possível, conforme afirma Paul Ricoeur (1986: 53): “o que deve interpretar-se num texto é uma proposta de mundo, o projeto de um mundo que eu podia habitar e em que poderia projetar os meus possíveis mais próprios”.

¹³⁶ A comunicação é assim o apelo máximo da arte literária: “*Communicare* não implica apenas uma intenção noticiosa: significa ainda ‘pôr em comum’; ‘comungar’. Escreve-se, pois, ou para não estar só, ou para não deixar só” (Rocha, 1985: 13).

Como fixação, a arte literária, e o romance em particular, apresenta a possibilidade de recorrer a um sistema de presentificação que rompa com a linearidade teleológica associada à cronologia regular. Apelando desse modo à memória reescrita como possibilidade de retomar o evento aparicional *a posteriori*, vivenciando-o como se da primeira vez, a presentificação surge como o campo instrumental em que “as recordações, jogadas no campo raso do presente, adquirem proporções de super-símbolos” (Palma-Ferreira, 1978: 30). Sendo a disjunção entre real e ideal, entre o que é próprio da quotidianidade e o que é próprio do aparicional, a maior parte das vezes de ordem cronológica, entre um determinado momento passado elementar e eufórico e um presente disfórico, na ressaca dessa revelação, o romance pretende assim fixar o primeiro no segundo através de todo o instrumental que a escrita, *fixação* por definição, possibilita. Porque “la memoria (escrita) defiende la realidad transitoria frente a su desaparición” (Paulino Ayuso, 2009: 17), apenas ela pode consumir a re-união do eu a si mesmo que a ironia trágica postula como urgência existencial, dado o seu caráter simbólico. A união de duas margens fraturadas requer, como observa Godinho (1998: 256), justamente um processo de simbolização que a literatura pode oferecer sem o perigo de engolimento ou de assoberbamento do eu pelo excesso do outro que a relação amorosa carregava como *déficit*: “Não terei medo da tua presença com toda a sua força de me fazer ajoelhar. Olharei o teu corpo na sua transparência incorruptível. Sofrerei em mim a descarga do universo e não gritarei o teu nome. Porque estará em mim e eu hei-de sabê-lo (...) E direi para toda a história futura, na eternidade de nós // - Eu te baptizo em nome da Terra, dos astros e da perfeição. // E tu dirás está bem” (NT: 294-5).

Emergindo assim na lógica tendencialmente linear do tempo teleológico, dirigido a um fim que compreende a própria morte, nasce o possível estatismo de uma fixação que suspenda a temporalidade e dê ao sujeito pelo menos a ilusão útil do atemporal. Desse modo, a escrita pode corrigir a imperfectibilidade inerente à passagem do tempo, ao desgaste da relação amorosa que oblitera o movimento revelacional, retomando assim a presença do outro na sua máxima intensidade: “É uma forma de estares aqui comigo mais perto, e mesmo esta carta é um truque para estares” (PS: 67). Dirigindo-se por norma a uma morta, o narrador autodiegético vergiliano procura desse modo a “perfeição do mundo e perfeição da escrita, em simultâneo, quando puder ser; perfeição, em separação, da escrita, nos casos em que, não sendo mais possível a coincidência, ela se assume como o sucedâneo da beleza, que no mundo deixou de existir” (Goulart, 1996: 31-32). E por isso mesmo “escrever uma carta (por

maioria de razão, escrever uma carta a alguém que já morreu) é partir da ausência de um tu e, ao mesmo tempo que esta é conservada, é também dirigir a intenção de escrita para um preenchimento substitutivo dessa ausência, encontrando formas (de papel) que a transformem em co-presença” (Buescu, 1995: 137). Rescrever Mónica, em *Em Nome da Terra*, por exemplo, constitui assim uma possibilidade de retomar a plenitude da mulher na sua máxima juventude, e por analogia do próprio sujeito enunciator, quando ambos eram “poderosos imensos” (NT: 225). Escrevendo a partir desta perda, o narrador vergiliano retoma a possibilidade, que o fracasso da relação erótica concreta lhe negara, de uma “fusão cósmica (...) como via de acesso à eternidade de um ‘nós’” (Bulger, 1995: 153). Potencial fixador da dimensão arquetípica do real, a palavra reconstrói ou imagina a memória afetiva na sua máxima densidade tornando-a rediviva pela ilusão do presente que a anulação da normal estrutura cronológica (e mesmo cronotópica) possibilita. Revestindo-se desse modo como possibilidade de reperfetibilidade, a escrita pode realizar a mulher idealizada, re-unindo o que o destino trágico isolara: “Querida, veio-me hoje uma vontade enorme de te amar. Então pensei: vou-te escrever. Mas não te quero amar no tempo em que te lembro. Quero-te amar antes, muitos antes. É quando o que é grande acontece” (NT: 9); “Tenho no meu poder fazer-te perfeita, não vou perder essa possibilidade” (idem: 32-33). É preciso, pois, “recuperar o absoluto, mesmo que em ficção” (PS: 274); “Assim eu te escrevo para te demorares um pouco (...) Voltarei a escrever-te? Para voltares a existir no que escrevo de ti. Demora-te hoje ao menos ainda um momento” (CS: 41-42); “há o meu desejo de te fixar na palavra escrita que te diz, para ficares aí com o milagre que puder” (idem: 116).

Criando desta forma um mundo imaginário, mediante metáforas epistemológicas, nas palavras de Umberto Eco (1976: 154-162), superando a simples tradução mimética do real, tal como esta é tradicionalmente concebida, a memória do aparicional erótico que se transforma no autêntico hipograma, no *text-ghost* (cf. Riffaterre, 1978: 11-13; 23-47) da obra vergiliana, é um modo ficcional e fixacional a um tempo: “Escrevo para ser, escrevo para segurar nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu” (A: 208). Assim se desenha uma antropologia estética ou sensível que visa corrigir o intervalo que a incomunicabilidade erótica herda¹³⁷. Desse modo,

¹³⁷ É o que, a propósito de Vergílio Ferreira, afirma Leonel Ribeiro dos Santos (2007: 229): “se o pensamento de Vergílio Ferreira pode com razão ser considerado como uma forma de humanismo, esse humanismo revela-se com uma inequívoca feição estética, no sentido em que o escritor e ensaísta vive e reconhece a Arte como a forma qualificada de revelação e de expressão do humano, num sentido

como observa Jacinto do Prado Coelho (1976: 285), os narradores vergilianos, “não cessam de falar, deixam frases inacabadas, baralham imagens e ideias, mas não desistem, voltam atrás, enchem de palavras o vazio”¹³⁸. Sendo a perfeição do nível do imaginário ou projetivo, logo fictivo - Hélia, “minha ficção tão verdade” (RS: 111), Sabina, “invenção absoluta da perfeição” (SS: 158), Sandra, “esta ficção que eu invento” (PS: 211), Oriana, “ficção mítica da minha fadiga” (AF: 49) e Mónica, “Vou-te inventar aí” (NT: 157) -, a literatura abre-se como espaço de acesso a dita dimensão¹³⁹, pelo privilégio que concede justamente à imaginação, essa que, nas palavras de Unamuno, “es la facultad más sustancial, la que mete a la sustancia de nuestro espíritu en la sustancia del espíritu de las cosas y de los prójimos” (VIII: 98). Num elogio da literatura – “a minha pátria é a imaginação” (CC1: 307) -, também Vergílio Ferreira sublinhava o carácter fundador dessa propriedade, pois “na imaginação é que é tudo. Ou na memória. As coisas transcendidas à pureza da sua verdade” (RS: 85).

Recordando Calderón (*la vida es sueño*), ou Shakespeare (*We are such stuff as dreams are made of and our little life is rounded with sleep*), Unamuno (VII: 132) dá corpo, assim, na linha do voluntarismo schopenhaueriano e do perspectivismo nietzschiano, à ideia de que *o homem é sonhado*, citada em *San Manuel Bueno, mártir* (II: 1118), que assenta na convicção da ficcionalidade como possibilidade de um modo de existência real do homem. Configurando as potências mitopeicas do homem como possibilidade de acesso ao imaginativo como refúgio, torna-se evidente a verdade aristotélica de que “en lo eterno son más verdaderas las leyendas y ficciones que no la historia” (III: 132). Procede-se, por isso mesmo, a um elogio da faculdade de “ver lo real en lo vivo, de volver a crearlo en dentro nuestro” (VIII: 187). Aquela “força dominante do verbo” que Palma-Ferreira (1978: 29) destaca em Vergílio Ferreira sustenta uma ontologia em que o ficcional suporta modelicamente a existência, aproximando-se neste aspeto de Unamuno (cf. La Rubia Prado, 1999: 43-44), sobrepondo-se desse modo ao mundo que por norma dizemos real um mundo

subjetivo-objetivo, e considera a experiência estética, enquanto experiência da sensibilidade e do sentimento, como a mais originária e a que afeta e constitui o homem na sua radicalidade”.

¹³⁸ De modo muito semelhante, diria Claudio Magris (2010: 150) que “a escrita talvez não possa dar verdadeiramente voz à desolação absoluta, ao nada da vida, a esses momentos na qual ela é só vazio, privação, horror. Já o simples facto de se escrever enche de certo modo o vazio, dá-lhe forma, torna comunicável o horror e portanto, ainda que em escassa medida, triunfa sobre tudo isso”.

¹³⁹ Assim, partindo de uma visão trágica do mundo, os narradores vergilianos “transferem para os seus mundos imaginados e desejados a ânsia de absoluto, de superação do seu trágico mundo real, pela vivência assumidamente fictiva da memória e do momento presente, pela distensão proporcionada pela escrita, forma de reinventar a vida” (Cunha, 2000: 72).

imaginário, mundo dos possíveis que subsuma o hiato irónico-trágico ideal-real, “para não haver intervalo onde se instale a aflição” (RS: 134).

Invertendo assim a orientação ontológica ficção-real, Unamuno pode afirmar, em prólogo a *Tres novelas ejemplares*, que aqueles constituem narrativas exemplares exatamente na medida em que “las doy como ejemplo – así, como suena -, ejemplo de vida y de realidad. – ¡De realidad! ¡De realidad, sí! – Sus agonistas, es decir, luchadores – o si queréis los llamaremos personajes -, son reales, realísimos, y con la realidad más íntima, con la que se dan ellos mismos, en puro querer ser o en puro querer no ser, y no con las que les dan los lectores” (II: 415). E Augusto Pérez pode, em *Niebla*, desafiar o estatuto ontológico do autor tornado personagem: “-Mire Vd. don Miguel (...) no sea que Vd. esté equivocado y que ocurra precisamente lo contrario de lo que Vd. se cree y me dice. // -¿Y qué es lo contrario? le pregunté alarmado de verle recobrar vida propia. // -No sea, mi querido don Miguel... que sea Vd. y no yo el ente de ficción, el que no existe en realidad ni vivo ni muerto (...) no sea que Vd. no pase de ser pretexto para que mi historia llegue al mundo” (II, 875). A evidente referência cervantina desta relação autor/personagem, que encontráramos já em *El amigo manso* (1882) de Benito Pérez Galdós, autor que Unamuno admirou, concretiza a dimensão negativizante e de pura alteridade que a obra artística assume na perspectiva dos autores em análise¹⁴⁰. A obra de arte aparece assim segundo a *estética da negatividade* de Adorno (1970) ou Marcuse (2007) como uma promessa de libertação e não de subjugação à naturização. Ela rompe o real, não o negando mas transcendendo-o, na sua ultrapassagem, criando um imaginário que é a *realidade essencial*. É onde emerge a modernidade de Unamuno e Vergílio Ferreira no seio de uma poética que “longe de ir mais ou menos desastrosamente na direcção da realidade, vai contra a realidade” (Ortega y Gasset, 2003: 52), fulcro do autêntico estesismo. Como lugar epistémico de sobreposição do mundo possível ao mundo atual, o universo imaginário que a arte constitui, decorrente da predominância da verdade do verosímil por sobre o pretensamente verdadeiro, da Poesia POR sobre a História tal como formulada por Aristóteles¹⁴¹, converte-se em apocatástase.

¹⁴⁰ Essa faceta é uma marca notoriamente romântica, segundo Gullón (1971: 47): “la oposición contra el mundo de la mediocridad y la chabacanería, contra lo vulgar y lo mezquino, contra la hipocresía y la crueldad de la ‘moral’ burguesa, procede del romanticismo”.

¹⁴¹ Neste sentido, Aristóteles, na *Poética*, afirma que “não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer” (2004: 48b). Noutra linha, embora em perspetiva afinal afim, Hegel (2001: 13) reforçaria que esse possível é a verdade: “el bello artístico debe su superioridad al hecho de que participa del espíritu y, por consecuencia, de la verdad”. No mesmo sentido, Kundera

Neste sentido, a escrita tem efetivas potencialidades produtivas - “Todo um mundo possível, uma génese nova” (AB: 257) –, na medida em que “words create worlds” (Hutcheon, 1984: 102) ou, nas palavras de Philippe Hamon (1988: 16), “parler c’est inaugurer un site”. A performatividade inerente a uma conceção ilocutória e perlocutória do ato narracional - “toda palabra es un acto” (VII: 393), “Reinventei a minha força na certeza de que tudo nasceu dela, do seu poder vertiginoso de criar” (NN: 173) - não apenas antecipa ou prolonga a teoria dos atos de fala de J. L. Austin e de John Searle, como reitera o *dichten ist zeugen* de Novalis, o poetizar como engendramento. Fundo originário, a arte pode assim corrigir o destino mortal do homem: “Perante o inverosímil da morte, a ficcionalização aparece como o modo verosímil de configurar um mundo possível, habitável e só acessível pela arte” (Cunha, 2000: 147). Recorrendo à arte como um dizer que é um sinal de transcendência, na perspetiva de Levinas (2001: 207-217), a ficção surge assim como um *suprarreal* (Ricoeur, 1983) que desloca e suspende o mundo quotidiano¹⁴², encontrando na narratividade não apenas a fundação, mas ainda o acesso à realização da dimensão ideal do sujeito: “¿Contar la vida, no es acaso un modo, y tal vez el más profundo, de vivirla?” (II: 485). Assim, e tal como Derrida, Unamuno e Vergílio Ferreira diluem no seu discurso narrativo alguma da sua mais nítida e mimética referencialidade, insistindo numa especularidade metaficcional. Por outro lado, aproximam-se igualmente da fenomenologia de Husserl e da ontologia de Heidegger, ao crer na verdade como desocultação e via de acesso ao Ser que a arte concebe como máxima possibilidade, portadora da *Stimmung* heideggeriana (cf. Cunha, 2000: 66), equilíbrio interior que anularia o intervalo irónico-trágico. Desse modo, a literatura é encarada como “o acto maior e único de estar vivo” (EI 4: 265), a “forma mais alta e mais visível” de “expressar esse impossível do destino do homem” (IC: 35). Encontrando na palavra uma possibilidade de acesso à idealidade por sobre a realidade quotidiana, dá-se um

(1988: 58) afirmaria que “o romance não examina a realidade, mas sim a existência. E a existência não é o que se passou, a existência é o campo das possibilidades humanas, tudo o que o homem pode vir a ser, tudo aquilo de que ele é capaz”. Vergílio Ferreira concordaria, reiterando a ideia de que “a obra de arte não é antimundo: é o mundo revelado, legível, para a nossa pobre cegueira” (CF: 78-79); “A arte não se separa da vida porque lhe não mostra o que devia ser, mas exatamente o que é. Não é o reverso belo do real, mas o que se não vê, a realidade essencial” (EI 4: 79).

¹⁴² Observando isso mesmo, e segundo Bernard Pingaud (1969: 19-29), a literatura “é um apelo. Faz passar o mundo em que se apoia, no qual se enraíza, da categoria do real para a do possível. O mundo escrito já não é somente o mundo que vemos. É este mundo e, simultaneamente, um outro. É este mundo tornado móvel, deslocado, suspenso, interrogado”.

investimento na arte da escrita, na procura de um “equivalente textual de uma ordem que, na aparente desordem do mundo, se procura” (Goulart, 1996: 31).

Retomando assim a noção kantiana de *progreso infinito*, assente no postulado da eternização da alma através do acordo entre personalidade e vontade (Marías, 1951: 125), a escrita como *performance*, voluntarizada, acedendo à dimensão projetiva da pessoa, permite anular as condicionantes cronotópicas que perdem o homem¹⁴³. Desse modo, “o espaço da arte é assim a dimensão última e sintética e mais pura, porque derradeira, de toda a inquieta procura e confronto com o máximo que de nós sobre o que nos transcende” (IC: 189). Associada por essa via à revelação (MO: 221), a arte é uma catábase órfica de insurreição contra a ausência de telicidade que o horizonte mortal do ego constitui, implicando uma renovação da vida como experiência intensificada pela atribuição fictícia, pessoal, de um télos, através de “actos de la afirmación de valores” (Kolakowsky, 1990: 14), à própria existência¹⁴⁴. Aquela dimensão sintética a que se refere Vergílio Ferreira, de união do eu a si mesmo, faz já não do filosofar, mas do escrever, um “triunfo sobre o mundo, o análogo da redenção” (Jaspers, 1998: 23). A arte transforma-se assim num outro projeto substituto do projeto erótico como potencial revelacional¹⁴⁵. O seu mundo é “o do limiar da vida, o mundo inicial, mundo da aparição, do qual ela é o sinal sensível e o eficaz meio de acesso” (MO: 20). Força unitiva do eu a si mesmo¹⁴⁶, capaz de fazer coincidir *ipse* e *idem*, a literatura acede portanto a uma pacificação dos limites, através da ilusão de uma atemporalidade conquistada à linearidade cronológica. Porque a literatura fixa - “Del tiempo en la corriente fugitiva / flotan sueltas las raíces de mis hechos, / mientras las de mis cantos prenden firmes / en la rocosa entraña de lo eterno” (IX: 52); “O que me excita a escrever é o desejo de me esclarecer na posse disto que conto, o desejo de perseguir o alarme que me violentou e ver-me através dele e vê-lo de novo em mim, revelá-lo na

¹⁴³ A literatura surge assim como forma de “poder lutar vitoriosamente (será) contra a dissolução que a tudo a morte inflige. Gentes que passaram, momentos que vivi, entusiasmos, amarguras, horas de um sentir fugitivo no fugitivo do que acontece – como é excitante fixá-lo na reinvenção que a escrita disso faz” (CC (ns) 1: 198-199).

¹⁴⁴ Também aqui reside um certo neorromantismo unamuniano e vergiliano. Como observa Gullón (1971: 39), “la convicción de que la poesía, la obra, es el último baluarte, el único invulnerable del ser (contra la aniquilación) les hizo dedicarse [aos modernistas] con plenitud de esperanza a la invención salvadora”.

¹⁴⁵ Com efeito, segundo Eduardo Lourenço (1994: 110), “o universo da arte tornou-se o centro e a circunferência da sua ideologia, melhor ainda, a sua ‘religião’ sem deus vivo”.

¹⁴⁶ O movimento aparicional consubstancia de facto uma experiência da *unidad ideal* a que se refere Schiller (1990: 209): “allí (...) se da la más perfecta extensión del ser, desaparecen todos los límites, y el hombre se eleva desde aquella unidad de magnitud a que lo habían reducido los míseros sentidos, a una *unidad ideal* que abarca el reino entero de los fenómenos. En ese proceso ya no estamos en el tiempo, sino que la entera sucesión infinita del tiempo está en nosotros”.

própria posse, pela evidência da arte. Escrevo para ser, escrevo para *segurar* nas minhas mãos inábeis o que fulgurou e morreu” (A: 179) -, a escrita transforma-se em *hypomnemata*, tal como interpretada por Foucault (1984), matéria que fixa um dado elemento do eu de modo a aproximá-lo de si mesmo.

Taduzida numa hierofania do texto literário, a arte é uma forma de sagração, que renova o modo de acesso ao real, numa relação “deslocada e mediada” (Bessière, 1995: 382) por um sujeito em procura do seu próprio aprofundamento ontológico. Assim, revelando o numérico, aquele “hombre volitivo e ideal – de idea-voluntad o fuerza” que por norma “tiene que vivir en un mundo fenoménico, aparential, racional, en el mundo de los llamados realistas” (II: 437), o texto converte-se em “la médiation par laquelle nous nous comprenons nous-même” (Ricoeur, 1986: 115)¹⁴⁷. A arte tem, assim, uma função mediadora entre o eu e o seu absoluto, ela permite “levar-nos para além do quotidiano sujeito ao tempo, até à zona essencial da Ordem que tudo faz mover mas que não cabe em nada do que move, zona onde ‘habita’ também a parte essencial de nós” (Godinho, 2003: 189). Recordando que a primordial tarefa da escrita é fixar a pessoa ausente, segundo Freud (cf. Farra, 2003: 176), a literatura participa assim daquela *teoria mágica da visão* de Merleau-Ponty¹⁴⁸, tornando visível o invisível, se considerarmos a preponderância que esse órgão (a visão) ganha na poética vergiliana¹⁴⁹ - “Escrevo para tornar visível o mistério das coisas” (P: 85) – consubstanciando uma experiência revelacional¹⁵⁰. Como motivo epifânico, a adesão integral do sujeito que a arte

¹⁴⁷ Porque “a arte é uma presença inteira de nós próprios, uma adesão em plenitude e em profundidade” (MO: 218), torna-se imperioso “escrever um romance que se gerasse nesse ar rarefeito de nós próprios, do alarme da nossa própria pessoa, na zona incrível do sobressalto! (...) Um romance que se fixasse nessa iluminação viva de nós, nessa dimensão ofuscante do halo divino de nós” (EP: 56).

¹⁴⁸ A teoria mágica da visão é desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty (1997: 27-28) a propósito da arte pictórica: “la peinture n’évoque rien, et notamment pas le tactile. Elle fait tout autre chose, presque l’inverse: elle donne existence visible à ce que la vision profane croit invisible, elle fait que nous n’avons pas besoin de ‘sens musculaire’ pour avoir la voluminosité du monde. (...) le peintre, quel qu’il soit, pendant qu’il peint, pratique une théorie magique de la vision”.

¹⁴⁹ Assim se retoma a noção da visão como órgão e metáfora do conhecimento, tal como a tradição da filosofia greco-latina desenvolveu, rasurando a preponderância do ouvir por sobre o ver que a tradição judaica e oriental cristalizou como modo predominante na via sapiencial. A e-vidência reentra no dicionário vergiliano, retomando Aristóteles (1981: 2) - “la vue est, de tous nos sens, celui qui nous fait acquérir le plus de connaissances et nous découvre une foule de différences” - e Merleau-Ponty (1997), o qual, em *L’oeil et L’Esprit*, dá conta da autonomização da experiência percetiva, em particular no que se refere ao sentido da visão, como modo originário de aceder ao mundo, um modo de cognição.

¹⁵⁰ A arte, no conjunto das suas expressões, liga-se assim ao desejo fixacional do aparicional: “essa força que estremecia (...) e se revelava, nos instantes de milagre, plena e definitiva, numa tela de Mário” (CF: 199); “a arte não era para mim um mundo de letra impressa, uma estúpida invenção de passatempo ou de vaidade: era uma comunhão com a evidência, uma reincarnação na verdade dos origens” (A: 35); “Agora Gaviarra erguia ao céu o canto profundo do seu sonho sempre renovado, aquele sonho estranho de uma permanente adesão ao que era vivo e verdadeiro (...)” (M: 179); “a arte era a evidência original de tudo o que é vivo e verdadeiro, era assim a sagração do próprio ato criador: o que havia num filho, e no amor, na

contempla possibilita uma suspensão momentânea dos limites cronotópicos. Imaginar equivale, nesta perspetiva, a *divertir-se*, no sentido que Schiller atribui ao *ludus* (Tollinchi, 1989: 133-137) como ação retardadora dos efeitos da cronologia, “lucha contra el anonadamiento, lucha sin descanso y sin esperanza que opine continuamente a la nada de un sueño que aquél le disputa siempre y que éste vuelve siempre a ofrecer como objeto de disputa” (Meyer, 1962: 73).

Uma determinada necessidade do desiderativo própria da ironia romântica¹⁵¹, que impossibilita que o epifânico se concretize, para que continue a existir uma razão para o desenrolar da existência própria, atribuindo-lhe um sentido e uma finalidade, não nega, no entanto, o carácter agónico da luta contra os limites temporais e físicos no âmbito da qual a arte demonstra ser funcional. Assim como Baudelaire pretendia “inserir o poético no histórico, tirar o eterno do provisório” (1971: 533), a literatura unamuniana e vergiliana como expressão metafísica procura romper com os limites cronotópicos, através, desde logo, de uma vocação lírica. Quando Cristina, tocando piano, é descrita como “um sinal de origem para lá de vida e morte” (A: 158), dá-se pois conta justamente dessa superação da ordem cronológica comum que permite a Vergílio Ferreira afirmar que “toda a grande obra de arte começa no seu tempo mas acaba na eternidade” (P: 122). É assim pela arte que “o tempo transfigura na intemporalidade, e a corrupção no incorruptível e a determinação no indeterminável” (idem: 407)¹⁵², numa experiência da a-teleologicidade do sujeito que o diviniza, próxima do êxtase místico: “el poeta como el místico, ha de tener percepciones más allá del límite que marcan los sentidos, para entrever en la ficción del momento, y en el aparente rodar de las horas, la responsabilidad eterna (...) El inspirado ha de sentir las comunicaciones del mundo

promessa e na amargura – a aparição inicial do alarme e do sangue – a arte o evidenciava e corporizava e transmitia; mais do que qualquer outra forma de acesso ao profundo frémito da vida, à sua última vibração, ela fundia o homem a si próprio, na vivência absoluta dos instantes de privilégio” (CF: 199); “é na arte que mais perceptível se levanta esse excesso de ser (...)” (P: 138); “O que a arte acrescenta a todo o real é a sua transposição para o domínio do imaginário e emotivo digamos metafísico, o desdobramento do real no seu duplo de figuração transcendente” (EI 5: 35); “Toda a grande obra de arte é um meio de ascense, de transporte, de transfiguração e de um face a face com o mistério” (CC5: 39); “uma obra de arte é a verdade (...) é uma presença sem margens” (MO: 39); “o que sempre mais me seduziu foi fixar a revelação da vibração misteriosa das coisas, das pessoas” (CC2: 30).

¹⁵¹ Como observa Hernández Sánchez (2002: 69), “La ironía de la que habla Schlegel es el recurso del poeta para mantener su obra en perpetuo devenir, inagotable en sus significados, progresiva, permaneciendo tanto el autor como su objeto artístico en una superación constante de las limitaciones. Es otro modo de mostrar la búsqueda romántica del infinito”. Assim sendo, “o falhanço é necessário para que a podridão não venha coroar o sucesso” (Godinho, 1995: 279)

¹⁵² Para Vergílio Ferreira, à imagem de Malraux, a arte oferece “o milagre da aparição, revelando-lhe [ao homem] momentos de fulgor que o subtraíam à teia do tempo e o encaminhavam para uma espécie de eternidade humana. Seriam esses momentos de fulgor que confeririam sentido à condição humana, que lhe proporcionariam um horizonte de esperança face ao absurdo da morte” (Almeida, 1998: 295).

invisible, para compreender el gesto en que todas las cosas se inmovilizan como en un éxtasis” (VII: 34-36). Este êxtase, que se relaciona assim com a estética¹⁵³, assume a obra como pura potencialidade (Hernández Sánchez, 2002: 28), uma forma de religação com o absoluto ou de “abertura ao excesso” (IC: 322). Retomando a perspectiva romântica sobre a viabilidade cognoscitiva do artístico¹⁵⁴, é pela arte que o homem pode realizar “o sonho de divinização” (P: 122), “a possibilidade de ser o criador, o senhor do seu destino”, o “concorrente de Deus” (ibidem). Para tal se desenha um desvio da verticalidade à horizontalidade, próprio do regime lírico do movimento aparicional como suspensão do tempo pela máxima simultaneidade da duração real e da duração ideal unificadas, contra a separação de uma a outra que a horizontalidade cronológica por norma institui. Assim, o romance de ambos os autores, iminentemente lírico¹⁵⁵, combina a progressão linear da narrativa com a suspensão estática do modo lírico¹⁵⁶ - “dans le récit poétique, où la signification joue un rôle considérable, la structure, comme dans tout récit, est d’abord prosaïque, linéaire, horizontale. Elle relie les diverses étapes de l’odyssée du héros à travers les espaces et les instants, on l’appelle syntagmatique. Mais elle est aussi poétique, verticale, isotopique” (Tadié, 1978: 115) - conforme observou Rosa Maria Goulart (1990: 36) a propósito do romance de Vergílio Ferreira: “o romance lírico combina a linearidade e a sintagmática narrativa com discursos ‘verticais’ onde o estatismo ou uma espécie de simultaneidade temporal e a aparente imediatez na percepção de seres, coisas e espaços, são suficientemente fortes para originarem formas de linguagem, micro-estruturas textuais e figurações metafórico-simbólicas que se aparentam ao discurso (e à atitude) da poesia”.

¹⁵³ Como observa Hernández Sánchez (2002: 28), a supressão do tempo no tempo pressupõe “la aparición de la estética, carácter de simultaneidad y totalidad que se instaura como lo divino en el hombre (el instante estético como presente absoluto, como completud del tiempo)”.

¹⁵⁴ Esta conceção fica bem patente no célebre texto *A defence of poetry*, de Shelley (2001: 36), segundo o qual “A poesia faz imortal o melhor e mais belo do mundo (...) A poesia salva da caducidade os instantes em que o homem sente o toque do divino”. Ainda de pendor romântico, não podemos deixar de reconhecer em Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira a tendência própria da mitologia *modernista* (entendemos o termo segundo a história literária espanhola) segundo a qual os poetas são *reflexo de Deus*, podendo, como Ele, prolongar-se nas suas criaturas/obras (cf. Gullón, 1971: 38), através da propriedade imaginativa que os equipara a Ele, conforme confiava um William Blake (cf. Bowra, 1961: 14).

¹⁵⁵ A vocação lírica é confessada pelo próprio Unamuno (VIII: 650): “Es cosa terrible tener que escribir cuando se siente uno dominado por una potencia lírica, cuando la intimidad le rebosa, cuando (...) lo que se quiere decir (...) son íntimas preocupaciones personales, de esas que por ser de cada uno lo son de todos” Não é pois de estranhar que a fase final da sua produção seja predominantemente em verso.

¹⁵⁶ A valorização da intensidade emotiva dá conta da liricidade do romance. Se dizemos de algumas narrativas que constituem romances líricos, “no es porque les falte el elemento narrativo propio de la novela realista, sino porque lo destacable, lo en verdad memorable en ellas no es la acción sino la emoción. Y la intensidad de la emoción, conseguida al concentrarse en lo esencial, no es el accidente (el incidente) y sí la sustancia de la emoción misma” (Gullón, 1984: 23).

Deste modo, uma descontinuidade lírica potencia a suspensão da estrutura cronotópica regular, retirando o eu-aqui-agora para o domínio de uma utopia e uchronia fundadoras de uma emocionada ascese à máxima intensidade da presença do eu a si mesmo. A temporalidade lírica, de recoinidência *ipse-idem*, como “tempo de detenção e de aprofundamento, centrado no momento, vizinho do intemporal e da eternidade” (Seixo, 1986:19), postula uma negação dos *a priori* que subjazem à apreensão do real, transformando-se na ‘verdade dada antes do real, o mundo como significação dada antes do objecto’ (...), ela ‘aprofunda’ a realidade ‘para descobrir pelo sentimento’ um outro mundo” (Dufrenne apud Sartre, 1970: 36). Permitindo assim a suspensão das condicionantes deíticas, que situam e limitam o eu - “O que tens a dizer, as palavras não sabem. Nem o lugar. Nem a hora. Não és de parte alguma, de tempo algum, Cristina. Súbita aparição, foste surpresa em tudo para todos” (A: 35) – esta convivência entre expansão narrativa e síntese emotiva, segundo palavras de Rosa Maria Goulart¹⁵⁷, faz da literatura uma forma de ultrapassagem dos limites cronotópicos: “a arte não é para mim só um modo de estar no mundo, mas de estar para além dele” (AN: 104). Surge, por conseguinte, o desejo de conquistar ou desvelar a palavra que subsumisse esse excesso que transgride a ordem do real, mediante uma confiança na relação umbilical entre numérico e nominoso: “Nombrar es conocer, y para nosotros, es hacer la cosa, hacérnosla” (I: 117). Aparecendo assim como “a primeira e última instância da definição do Homem e da sua relação com o mundo” (Fonseca, 1992: 24), um certo cratilismo¹⁵⁸ torna obsessiva a procura dessa “primeira palavra a dizer, a palavra una, sintética, que concentre tudo o mais que disser ou fizer” (EP: 167)¹⁵⁹, em tudo semelhante à demanda que Heidegger sustenta em *Unterwegs zur Sprache* (1951), revelando desse modo uma recoinidência entre forma e conteúdo, existência e

¹⁵⁷ “a expansão narrativa e a síntese emotiva convivem sem se anularem mutuamente. As ideias exigem desenvolvimento, espaço textual. A emoção exige a condensação, a exclamação contida e a interjeição de espanto, em suma, a economia narrativa” (Goulart, 1990: 55).

¹⁵⁸ Perspetiva semelhante a dito cratilismo é a que refere Gusdorf (2010: 14): “Nos primitivos, o significado do nome encontra-se vinculado ao próprio ser da coisa (...) Contém em si a revelação da própria coisa, na sua mais íntima natureza. (...) Saber o nome é ter poder sobre a coisa (...)”.

¹⁵⁹ Essa procura atravessa toda a novelística vergiliana, numa óbvia alusão à palavra como a *morada do ser*, segundo a perspetiva de Heidegger (1998). Trata-se da palavra “verdadeira que diz a força e a beleza e o mistério do impossível, a totalidade de ser. A palavra da grandeza em que se é mais homem do que o homem, em que a terra e o mar a luz total e o azul deixem o sinal do que não morre, o limite do que se imagina sem imaginado para lá, a transparência do que infinito mora em toda a finitude” (RS: 37); “Terás tu a palavra necessária? É curioso, preciso então ainda da palavra. Para que quero eu a palavra? A palavra para ser, sem ela não sou” (NN: 16); Uma consciência só se exerce, só realmente existe, se encarnada na *palavra*. Assim, pois, a palavra é a expressão definitiva do homem” (IMC: 295); “as palavras são sinais, moradas do quem somos” (IC: 338); “Só na palavra a realidade é” (EI 3: 17); “um nome exprime-nos como uma senha” (EP: 13); “uma palavra é o absoluto” (PS: 296).

essência, superando pela arte, nas palavras de Helder Godinho¹⁶⁰, a disjunção imposta pela ironia trágica.

Para lograr dita coincidência suturante do hiato trágico, a arte aparece como manifestação de âmbito fundamentalmente emocional, participando assim de outra das características fundamentais do revelacional do eu a si mesmo tal como concebido por ambos os autores. Numa mitificação que, como observava Bergson (1970: 1150), preserva a vida face à cristalização da lógica, da racionalidade que lineariza o tempo, através da rejeição da prática da causalidade, que engendra um limite como fim, a arte transforma-se em revelação “de una verdad inefable, de una verdad irracional, de una verdad que no puede probarse” (VII: 260), pois “toda a obra de arte é uma transcendência sensível ou emotiva do real” (P: 65). Numa reformulação do heideggeriano *abalo* (Heidegger, 2007: 76), *epoché* em que por um instante se fixa um sentido dado por uma consciência não racional, mas emocionada, “o que a arte nos ensina não é puro discernimento, é a relação mais profunda de nós próprios com o mundo, é verdadeiramente o ‘ver’” (EP 1: 39). Devendo apelar por isso à adesão emotiva do recetor/leitor¹⁶¹, donde a liricidade tipológica dos romances de ambos os autores, a arte procura sobretudo fixar a emoção, segundo a lição do referente máximo do romance vergiliano, Malraux¹⁶². Perscrutando desse modo o *ék-stasis*¹⁶³, a arte resolve-se “no domínio da evidência emotiva” (EI 1: 142), conquistando desse modo, pela ultrapassagem de todo o saber da ordem das razões, uma “ilusão de plenitude artística” (idem: 27) na qual se revela o próprio indivíduo, através do privilégio da intuição, “supremo esfuerzo de pasión de vida, de ansia de inmortalidad” (II: 653), segundo a estética de Croce¹⁶⁴: “¿Cuando un hombre dormido e inerte en la cama sueña algo, qué es lo que más existe: él como conciencia que sueña o su sueño?” (idem: 720).

¹⁶⁰ “A arte, enquanto procura da beleza que a essa coisa perdida e ao para lá onde ela está se liga, promove a abolição da Disjunção, criando a Ordem” (Godinho, 1985: 268).

¹⁶¹ Assim, uma “obra de arte ou nos mobiliza uma adesão, e em tal caso ela é um *absoluto* de presença, uma vivência sem margens, ou não promove tal adesão e em tal caso essa obra *não existe*” (MO: 37).

¹⁶² “o quadro é um meio de fixar a emoção, e a emoção o meio de criação do quadro” (Malraux, 1978: 97)

¹⁶³ Subjacente a este predomínio do que é do nível da comoção por sobre a razão está a noção romântica do poeta como um *vidente*, da lâmpada como espelho, que atribui à criação artística uma natureza mágica, sendo o poeta alguém a quem “le es dado inquirir en el mundo del misterio y volver de él con un conocimiento superior, que traspassa los limites de la razón” (Ciplijauskaitė, 1966: 133).

¹⁶⁴ “Mais l’Art est intuition, et l’intuition est individualité, et l’individualité ne se répète pas” (Croce, 1904: 131).

Esta concepção pressupõe um autobiografismo mais ou menos implícito subjacente a ambas as obras, notado já por diversos autores¹⁶⁵: “Sí, toda novela, toda obra de ficción, todo poema, cuando es vivo, es autobiográfico. Todo ser de ficción, todo personaje poético, que crea un autor hace parte del autor mismo” (VIII: 128); “Nuestro diario deben ser nuestras palabras, nuestros escritos, nuestras cartas, lanzadas a todos los vientos, con ráfagas de nuestra alma” (VII: 658); “¿qué han sido y son todos mis escritos, sino Diarios gritados en la plaza pública?” (ibidem); “Todo poeta, todo creador, todo novelador –novelar es crear- al crear personajes se está haciendo a sí mismo” (II: 1184); “o romance desvalorizou a narrativa de personagens para adoptar a presença de uma ‘pessoa’, precisamente a do autor, ainda que desdobrado pelas figuras da intriga romanesca” (EI 1: 195); “um romance é um biombo: a gente despe-se por detrás” (CC1: 11); “julgo que onde fui mais autêntico foi justamente na ‘ficção’, como oportunamente o fui menos nas cartas e no diário. Isto é paradoxal e todavia não é. A ‘ficção’ – já o disse – lança uma cortina disso mesmo à volta e defendidos por ela dizemos tudo” (CC3: 152). Através da elaboração de um complexo sistema de personagens *alter ego*, numa aproximação entre autor e narrador/personagem própria da liricidade das obras em análise, na medida em que “no modo lírico, o eu do autor textual mantém uma relação de implicação com o eu do autor empírico mais relevante do que no modo narrativo e no modo dramático” (Genette; 1983: 583), a intencional confusão instaura um regime autodiegético da enunciação romanesca que perfaz uma pretensa anulação da dualidade história/discurso, fazendo com que, conforme observa Gordo (2005: 71), o espaço topolífico (o discurso) sancione o espaço *topofóbico* (a história), perpetuando-se justamente onde esta se encerraria, como vimos. U. Jugo de la Raza é assim um *alter ego* de Unamuno: U. de Unamuno, *Jugo* do seu avô materno e *Larraz*

¹⁶⁵ Um deles é Franz (2006: 54), o qual afirma que “one of Unamuno’s hallmarks is a constant and most tantalizing suggestion that his protagonists are himself” (Franz, 2006: 54). No mesmo sentido, García Cabero (1987: 25) e Pedro Cerezo Galán (1996: 715) demonstram que toda a obra unamuniana é autobiográfica, perspectiva partilhada por Eduardo Lourenço (1994: 98) no que respeita ao romance vergiliano: “o romance de Vergílio Ferreira é já, na sua mera aparência, uma encenação voluntária e assumida de fantasmização, de projeção, sendo, como é, estruturalmente autobiográfico”. Outras abordagens confirmam-no: “A distância entre a personagem-sujeito e o narrador encurta-se ou chega mesmo a desaparecer (*Aparição*, *Alegria Breve*, *Nítido Nulo*) e o recurso quase sistemático à primeira pessoa permite uma constante indagação dos pontos de vista do autor transmutados em ações pensadas e ilustradoras da personagem-sujeito (...) O narrador-personagem e o narrador-autor (*Alegria Breve*, *Nítido Nulo*) confundem-se num mesmo caráter, sem que possamos definir, como no caso de Alberto Soares (*Aparição*), onde termina um para dar acesso ao outro” (Palma-Ferreira, 1978: 16-17); “a tendência, nos seus romances de narração autodiegética, para uma indiferenciação entre o autor e aquele narrador-protagonista, seu duplo, quando reforçada por uma espacialização circular do tempo, dá àquela centralidade do sujeito um caráter de autofagia e/ou antropofagia ritual, no sentido em que o autor-narrador-protagonista se alimenta de si próprio e/ou canibaliza as mais diversas personagens” (Lourenço, 2007: 152).

da sua avó paterna, vive em Paris, é um apaixonado pela leitura e a sua temática central é de ordem tanatológica. Na obra de Vergílio Ferreira, as coincidências entre dados biográficos de autor e do narrador/personagem multiplicam-se: em *Rápida, a Sombra*, por exemplo, ambos escrevem romances, partilham a idade de cinquenta anos, têm uma vintena de volumes publicados, subordinados à temática existencial, moram num sexto andar de uma avenida, para além das nítidas paronímias de nomes e de títulos *Vergílio/Júlio*, *Aparição/Revelação* e *Nítido Nulo/Nada*. Assim se processa uma forte implicação entre o autor e a sua máscara narrativa¹⁶⁶, confirmando que na obra “*va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero*” (II: 335).

O centramento das coordenadas deíticas no universo referencial do eu do autor, assumido por Vergílio Ferreira¹⁶⁷, espelha essa necessidade de ensimesmamento (Dal Farra, 1978) que procura fundamentalmente torná-lo fictivo, permitindo assim que o autor aceda, como personagem, ao potencial salvífico subjacente à circularidade da narrativa ficcional. Mesmo quando não se desenvolvem mediante a perspetiva de um narrador autodiegético, os romances de Unamuno observam sempre a realidade através da perspetiva de uma personagem principal, como é o caso de Joaquín Monegro em *Abel Sánchez* ou de Augusto Pérez em *Niebla* que partilha com o autor desde logo a temática de questionamento, relativa àquela *grande questão humana* já enunciada. A progressiva aproximação de Unamuno ao uso da primeira pessoa, até *San Manuel Bueno, mártir* e *La novela de Don Sandalio*, reflete pois uma urgência que é transversal a praticamente toda a obra de Vergílio Ferreira de colocar a ênfase num determinado universo referencial autobiográfico e mesmo confessionalista¹⁶⁸ através de uma série de interferências como as que surgem na série de catorze fragmentos em que, em *Abel Sánchez*, Joaquín Monegro se confessa na primeira pessoa, recorrendo a um monodílogo introspetivo, como lhe chama Unamuno, diálogo da personagem consigo mesma, em que a mediação do narrador impessoal se anula: “*Pobre mi mujercita, empeñada en quererme y en curarme, en vencer la repugnancia que sin duda yo debía de inspirarle. Nunca me lo dio a entender. Pero ¿podía no inspirarle yo repugnancia, sobre todo cuando le descubrí la lepra de mi alma, la gangrena de mis odios? (...) Su*

¹⁶⁶ Desse modo, “o eu-autor sabe que o eu-narrador é apenas uma sua variante possível, uma possível máscara” (Bosi, 1978: 12).

¹⁶⁷ Em entrevista, afirma que “sempre tive a preocupação de não abrir um espaço entre mim e aquilo de que falo, de me não separar da ação, da realidade do que estou a falar, como se as quisesse surpreender em flagrante. O uso da primeira pessoa obedece, aliás, a esse objetivo” (Ferreira apud Padrão: 1981: 192).

¹⁶⁸ O evidente confessionalismo da obra de ambos os autores não pode deixar de recordar Sénancour, Rousseau ou Amiel, autores lidos e comentados por Unamuno, com os quais mapeava aquilo a que chamava a *Europa íntima*, uma Europa da literatura da interiorização (cf. Marichal, 2002: 49-50).

mansedumbre me irritaba. Había veces en que, ¡Dios me perdone!, la habría querido mala, colérica, despreciativa” (II: 671)¹⁶⁹.

Esse monodílogo, que Lane-Mercier (1989: 81) designará por monólogo dialógico, é substituído na obra de Vergílio Ferreira por um dialogismo entre narrador e narratário: “Porque há-de haver uma verdade exacta da vida no jogo que joguei. (...). Sim. Mas não penses. Olha apenas.” (NN: 22). “Eu queria entender – que é que queres entender? Não há nada que entender, há somente que constatar – há um mar azul, que é a cor da inocência” (idem: 36). Este desdobramento do eu através do narratário extradiegético, que se identifica “com um desdobramento ou uma projecção do eu do próprio emissor, originando-se assim uma situação de autocomunicatividade intratextual” (Aguiar e Silva, 1988: 307), possibilita não apenas a criação de uma analogia recetiva entre narratário e leitor, como, sobretudo, uma analogia produtiva entre narratário e um determinado lastro do autor que enceta um conflito com o narrador, também ele de acento autoral¹⁷⁰. Como bem observa Cunha (2000: 114), o narratário vergiliano é, por norma, o oponente do narrador, podendo por isso falar-se mesmo de um arquinarratário extradiegético em Vergílio Ferreira, privilegiando uma relação mediada pela normatividade do convencional social contra o desejo do impossível, a procura do excesso que o narrador imprime. Dito arquinarratário pende para a aceitação resignada e serena da tragicidade, contra o desejo agonista, em termos unamunianos, do narrador: “Olho-a em volta, na sufocação do calor, na posse do meu destino. E uma comoção abrupta – *sê calmo. Na aprendizagem serena do silêncio. Nada mais terás a perder? Nada mais. Tu e a vida que em ti foi acontecendo*” (PS: 9; *sublinhados nossos*). “Porquê pensar? recordar? Convocar o passado que nada aqui tem que fazer? A tua vida são os estreitos limites em que tens de te mover, cada momento irreduzível em que tens de existir (...) Toda a minha razão de ser deve estar na perfeita integração de mim, do meu ser nulo a prestações – *e todavia. É bom recordar. Recuperar a vida desde onde ela morreu. Prolongar ao futuro que não há o passado que há houve*” (idem: 199; *sublinhados nossos*); “Estou só comigo, que destino dar a isto? *Estás só contigo, sossega. O sol desaparece dos montes, só um breve clarão ainda*

¹⁶⁹ Como observa Longhurst (2008: 25), “de todas formas esta especie de acceso direto a la conciencia (...) mediante la palabra pensada en sus atormentados autodíálogos, nos deja ver muy claramente la intención de Unamuno de adentrar a sus lectores en la conciencia de un ser sufriente como él”. No mesmo sentido aponta Zavala (1991: 38): “la producción unamuniana se funda en la dialogía para poner al descubierto la pluralidad del sujeto y sus contradicciones”.

¹⁷⁰ O narratário em dialogia narradora com o narrador, espécie de seu outro, cria ainda um efeito de autenticidade, através da impressão imprimida no leitor de estar a assistir à feitura do ato narrativo *em direto*, a par do presente da narração e da focalização interna dos narradores (cf. Cunha, 2000: 114).

pelo céu. Não quero nada, não quero nada, quero só estar tranquilo – *mas tu estás tranquilo. Se estiveres calmo estarás bem (...) Sê calmo. Aceita*” (PS: 298-299; *sublinhados nossos*). Como observa Cunha (2000: 116), “O narrador encontra-se nostalgicamente preso ao seu passado mítico da infância, pelo que a sua motivação é recuperá-lo e rejuvenescer pela narração. O narratário, compenetrado no envelhecimento e solidão presentes, e inquieto por um futuro pouco prometededor, apela ao silêncio e proclama a inutilidade do acto narrativo”. Assim, o narratário é a consciência inibitória influida pelo mundo exterior, espécie de *superego* freudiano, que postula uma visão estoico-epicurista, horaciana da vida, no arquinarratário: “Não penses. A velhice não pensa, é apenas” (AB, 199); “Estás velho. Não perguntes. Dorme na tua humildade” (idem: 210); “Esquece. Não digas nada” (idem: 257). “sê apenas” (NN: 86); “Ouve apenas” (idem: 97); “Na claridade indiferente, sê” (idem: 139); “morre em paz na serenidade que aceita” (idem: 163); “não penses” (RS 11); “sê na gravidade da morte universal” (idem: 200); “sê calmo” (SS: 12); “Não perguntes, sê inteiro nesta hora solar. Esquece.” (idem: 64); “Sê calmo. (...) Sê em ti a verdade da vida, que é a única verdadeira. Mais nada. Mais nada.” (AF: 119).

Deste modo projetado um real narcísico, em subjetividade radical¹⁷¹, dá-se a emergência do narrador-sujeito, figura de “auto-narrativité accomplie par un auto-actant dans les processus de l’autocommunication” (Krysinski, 1981: 111). O desdobramento das instâncias actanciais num jogo de duplos com o próprio autor é, assim o foi em E. T. A. Hoffman, Maupassant, Dostoiévski, Wilde ou Freud, “uma estratégia de sobrevivência do Eu” (Barrento, 1996: 193) de que os autores amiúde se munem para enfrentar a tragicidade inerente à existência individual e concreta do ser humano. No entanto, e se é certo que, como observa Foucault (1995: 54), o texto comporta sempre “um certo número de signos que reenviam para o autor”, não é menos verdade que o autor representado nesta escrita aparentemente autobiográfica não deixa de ser desfigurado pela figura/face que a própria narração como ato linguístico implica ao deslocar a identidade para um défico eu contingente a uma determinada malha verbal (de Man, 1984). Deste modo, o *alter ego* unamuniano e vergiliano deve ser concebido

¹⁷¹ A subjetividade radical cria uma névoa mediadora que impossibilita o acesso ao real, ou que o ficciona necessariamente: “Penchés au-dessus de l’épaule de narcissse, c’est notre visage et non le sien que nous voyons, reflécté dans l’eau de la source” (May, 1979: 111).

ao modo freudiano¹⁷², recordando que a instância autoral é implicada por um conjunto de normas e escolhas que o próprio romance, complexo abstrato elaborado pelo leitor, fundará (Booth, 1980: 11). Assim, embora os locutores/autores se assimilem aos enunciadores, realizando um *ato sério de enunciação*, segundo a tipologia da enunciação de Ducrot (1984: 117-148), postulam desse modo uma instância autoral de qualquer forma virtual, inventando o autor¹⁷³, que parece perder a fertilidade deste instrumento de que tanto Miguel de Unamuno como Vergílio Ferreira se apropriam.

E no entanto é justamente este ponto que encerra a principal vantagem do método pseudo-auto-biográfico. A conversão do autoral em ficcional possibilita-lhe a ilusão da sua própria fuga à dimensão transitória e concreta da existência real, tornando-o personagem de ficção e, como tal, partícipe do universo imaginário que na arte acede à dimensão absoluta/extática onde o projetivo se realiza. De modo explícito, a intervenção do narrador, recurso cervantino por excelência (cf. Valdés, 2007: 39), torna-se comum em ambos os autores: “Mientras Augusto y Victor sostenían esta conversación nivolesca, yo, el autor de esta nivola, que tienes, lector, en la mano, y estás leyendo, me sonreía enigmáticamente al ver que mis novelescos personajes estaban abogando por mí y justificando mis procedimientos, y me decía a mí mismo: ‘¡Cuán lejos estarán estos infelices de pensar que no están haciendo otra cosa que tratar de justificar lo que estoy haciendo con ellos! Así, cuando uno busca razones para justificarse no hace en rigor otra cosa que justificar a Dios. Y yo soy el Dios de estos dos pobres diablos novelescos’ (II: 731); “espera: fiz uma frase ‘difícil’” (NN: 93); “Mas a comoção é asquerosa. Toda a gente a vomita, só o Vergílio Ferreira o não sabe. Somos todos bestialmente rijos, práticos, calmos. Ninguém te lê, se o não fores” (idem: 239); “Eu disse que esse é que era o único real? Talvez o Vergílio Ferreira. Eu não devo ter dito” (idem: 277); “Coitado de você, Vergílio Ferreira, que tem de ma contar (...) E o pavor que você tem que o julguem reaccionário – mas a culpa é sua. A culpa é sua que tem a mania de que a verdade é de quem a demonstra” (idem: 298); “de que é que eu

¹⁷² Só assim se compreende que, como ocorre no monodialogo unamuniano ou diálogo entre narrador e narratário vergiliano, “il se crée dans le moi une instance qui s’opposant à l’autre, observe, critique et interdit” (Freud, 1975: 165).

¹⁷³ Conforme Foucault (1995: 55), “a função do autor efetua[-se] na própria cisão – nessa divisão e nessa distância” entre o eu real e o que escreve. Reconhecemos, é certo, com Booth (1980: 165), que “este autor implícito é sempre distinto do ‘homem a sério’ – seja o que for que pensemos dele – que cria uma versão superior de si próprio, um *alter ego*, tal como cria a sua obra”. Mais do que fixação, escrever é uma recriação de si mesmo (cf. Nicholas, 1987: 97). Seja como for, a intenção expressa de associar o eu real ao autor parece-nos ter a pertinência aqui demonstrada através da articulação com as que consideramos serem as problemáticas fundamentais (sobrevivência, resistência, luta, agonia) de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira.

estava falando, Vergílio Ferreira? // - Da teoria da sede” (NN: 299); “- Onde é que íamos nós, Vergílio Ferreira? // - Na história da estátua. // -Vamos ver a Marta e os seus amigos” (idem: 300); “Tudo isto é absurdo, muito impróprio de um escritor como eu” (RS: 80). “Talvez se eu pusesse outro título a esta história (...) Chamo-lhe apenas ‘Estrela Polar’” (EP: 257).

Constitui esta, por conseguinte, outra estratégia de persistência da forma do eu autoral, reelaborada pelo que nele mais se aproxima do seu absoluto, na dimensão da produção estética, num mecanismo de resistência ao fluir do tempo, à imagem de um Cronos que origina, como observa Carlos J. F. Jorge (2005: 444), um *simbolismo da devoração* dos outros, absorvidos pelo narrador, senhor da narrativa, e ainda, e finalmente, pelo próprio autor, forjando uma cronofobia. Se “a literatura é feita, toda ela, desses mundos a que chamamos fábulas ou diegeses e tudo o que lá entra, incluindo o autor, fica ficcionalizado” (Jorge, 2005: 447), a projeção do autor civil, ultrapassando assim largamente aquela “instância fantasma” (Genette, 1983: 96) constituída pela implicação do autor, implicitamente, na obra, e invadindo deste modo o universo da ficção, constitui, justamente por via disso, um modo esperançado de subverter a lógica temporal e ontológica subjacente à ironia trágica¹⁷⁴. Assim, como observa Franz (2006: 96), quando aparece no texto, “‘Unamuno’ himself is but a character”, feito uma personagem como qualquer outra, como “un soñador que es soñado” (Zavala, 1991: 79), diluindo-se, portanto, os limites entre real e ficção¹⁷⁵, tal como demonstra Augusto Pérez na célebre revolta contra o autor empreendida no capítulo XXXI de *Niebla*, ao dar conta da paridade entre criador e criatura e em relação a ainda um terceiro, o leitor implícito, também ele criado pela obra: “Se morirán todos, todos, todos. Os lo digo yo, Augusto Pérez, ente de ficción, como vosotros, nivolesco, lo mismo que vosotros. Porque usted, mi creador, mi don Miguel, no es más que otro ente nivolesco, y entes

¹⁷⁴ Assim, é possível afirmar que “esta entrada del yo del autor en el mundo de la ficción es, a su vez, una entrada en el mundo de la eternidad” (Imízcoz Beunza, 1996: 44).

¹⁷⁵ Esta diluição dos limites entre ficcionalidade e realidade, que permitia, em *Amor y pedagogia*, que Don Fulgencio recebesse uma visita do próprio Unamuno, estabelecendo-se entre personagem e autor um diálogo, modelo que *Niebla* depois retomaria, é própria do barroco, sendo porém Unamuno o primeiro autor a permitir que a personagem efetivamente enfrentasse o seu autor, antes ainda de Pirandello. A tematização dessa mesma diluição é realizada por Unamuno em *Cómo se hace una novela*. U. Jugo de la Raza, *alter ego* de Unamuno, encontra fortuitamente um romance que, mal tendo começado a ler, “le saca de sí”, em cuja personagem se introduz, confundindo-se com ela, de tal modo que “el pobre Jugo de la Raza no podía vivir sin aquel libro; su vida, su existencia íntima, su realidad, su verdadera realidad estaba ya definitiva e irrevocablemente unida a la del personaje de la novela. Si continuaba leyéndolo, viviéndolo, corría el riesgo de morir se cuando se muriese el personaje novelesco; pero si no lo leía ya, si no vivía ya más el libro, ¿viviría?” (VIII: 736).

nivolecos sus lectores, lo mismo que yo, que Augusto Pérez, su víctima” (II: 982)¹⁷⁶. Esta paridade é, no entanto, precisamente a oportunidade para a sobrevivência do autor, inscrito no vórtice circular e aberto da obra: “no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros” (idem: 983).

Centrada nesta procura da sobrevivência, a literatura funciona assim como algo que “participe de mim e seja eu para lá da morte e me testifique e recupere, me seja vida depois eu a não ser, me invente imortal na minha absoluta e inexorável finitude” (EP: 33-34). Do mesmo modo, Miguel de Unamuno defende que o objetivo da sua obra é fundamentalmente o de criar “mi leyenda, mi novela, es decir la leyenda, la novela de mí, Miguel de Unamuno (...) He aquí que hago la leyenda en que he de enterrarme” (VIII: 734), segundo o lema do prólogo a *Cómo se hace una novela*, forjado a Santo Agostinho: *Mihi quaestio factus sum* (idem: 709). Sendo pois a existência individual o tema mais romanceado por ambos os autores, como observa Zubizarreta (1960) a propósito de Unamuno, denota-se nas suas literaturas a vocação romântica para uma certa predisposição para confiar na perduração do eu através da literatura (Ciplijauskaite, 1966), em que “quien deja un libro, deja un hombre, se deja a sí mismo” (VII: 1457), pelo que a obra tem o objetivo de “eternizarme o inmortalizarme en fin” (VIII: 729). E se, segundo Pessoa (1994: 286), “o valor essencial da arte está em ela ser o indício da passagem do homem no mundo”, a egografia encetada por ambos os autores em análise - “El que os diga que escribe, pinta, esculpe o canta para propio recreo, si da al público lo que hace, miente; miente si firma su escrito, pintura, estatua o canto. Quiere cuando menos dejar una sombra de su espíritu, algo que le sobreviva” (VII: 139) – permite concluir, portanto que, “arrumado um livro, não ficamos apenas com as personagens, ambientes, história, etc. Ficamos também com a *pessoa* do autor” (CC5: 337).

De modo a lograr dita ilusão de plenitude, há nas obras de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira uma inclinação para a estrutura narrativa circular. É o caso da

¹⁷⁶ Neste sentido, observa Rosa Maria Goulart (1990: 85-85) que as personagens do romance vergiliano partilham, “num indestrinçável hibridismo, o seu estatuto ficcional com a realidade de seres humanos -, menos ao serviço de uma história bem organizada do que de toda uma problemática de que ela é primordialmente o veículo”. O mesmo sugere Lepecki (1984: 20): “os sujeitos de ficção de Vergílio Ferreira (ou Vergílio Ferreira enquanto sujeito de ficção?) (...) assumiram-se em *eus-narradores*, momento a partir do qual estabeleceram, com o leitor (*tu* real e efetivamente existente no plano da História), um diálogo do qual resulta uma situação a poder definir-se, creio, aproximadamente assim: ‘se quem ouve o que digo (tu, leitor) é uma pessoa real, vivendo na História, eu, que contigo dialogo e porque contigo dialogo também assumo substância de existência concreta’.

alegoria «Del canto de las aguas eternas», publicada em *Mi religión y otros ensayos*, em que a narrativa alegórica se repete infinitamente: “¡Qué lindo es el cuento y qué triste! (...) A ver, a ver, voy a repetírmelo otra vez... / Había hace tiempo un hombre que se llamaba Maquetas, gran caminante, que iba por jornadas a un castillo. / Y Maquetas se repitió una, y otra, y otra, y otra vez el cuento de aquel Maquetas, y siguió repitiéndoselo, y así seguirá en tanto que sigan cantando las aguas del invisible torrente de la sima, y estas aguas cantarán siempre, siempre, siempre, siempre sin ayer y sin mañana siempre, siempre, siempre” (II: 1421). A preservação deste *círculo do desejo*, tal como Schopenhauer sustentava em *O Mundo Como Vontade e Representação*, e que surge igualmente em diversas narrativas vergilianas¹⁷⁷, constitui assim um apelo das origens de sentido futurante, tal como analisado por Eliade¹⁷⁸, cumprindo uma renovação que iluda ficcionalmente o sentido finalístico da existência humana, através da permanência do universo alternativo e imaginário gerado pela obra. Sendo o regresso à origem um modo “de renovar e regenerar a existência daquele que o executa” (Eliade, 2000), a arte transforma-se em “mundo da conquista, porque da invenção das origens” (AN: 236). De modo a concretizar dita circularidade, a reiteração obsessiva de imagens ou situações constitui um mecanismo de redundância e de coesão textual que apresenta assim, igualmente, uma progressividade temática, porque “o que se repete cria o sem-fim e a eternidade” (PS: 248), visando desse modo prolongar o próprio enunciador: “es lo propio del hombre del diario, del que se confiesa, el repetirse”, porque “los hombres de diarios o de autobiografías y confesiones (...) se han pasado la vida buscándose a sí mismos” (VIII: 673).

¹⁷⁷ Em *Alegria Breve*, por exemplo, o primeiro capítulo começa: “Enterrei hoje minha mulher” (15) e o último versa assim: “A tarde escurece, a noite vem aí, vou enterrar minha mulher” (219). Em *Manhã Submersa*, o último parágrafo do texto repete, com algumas alterações, a situação inicial: a “noite sem fim” (15) é a mesma “noite que me cobriu” (217) nas últimas páginas do romance. Em *Estrela Polar*, a circularidade é conseguida através da *míse en abyme*, dada pelo projeto de escrever a história que é justamente aquela que lemos nesse momento (264). Em *Rápida, a Sombra* ocorre exatamente o mesmo, através da proposta de escrita de um livro que se confunde com o que lemos, na medida em que as pretensas palavras de abertura do mesmo coincidem com as palavras de Vergílio Ferreira. Em *Signo Sinal*, o primeiro e o último capítulos utilizam as mesmas palavras: “Vou à deriva pelo labirinto das ruas” (11, 239). Em *Aparição*, a situação repete-se: “Sento-me aqui nesta sala vazia e relembro” (7, 288). Também *Para Sempre* “Para Sempre. Aqui Estou. É uma tarde de verão, está quente (...) abro a porta do quintal” (8) e “Vou fechar a varanda. É uma tarde quente de agosto, ainda não arrefeceu (...) Aqui estou. Na casa grande e deserta. Para Sempre” (322). *Até ao Fim* inicia com “Que horas são? a manhã vem já aí” (11) e termina com “Que horas são? a noite vem aí?” (271).

¹⁷⁸ “O homem das sociedades arcaicas quer retroceder no caminho até ao começo do mundo, a fim de reintegrar a plenitude inicial e recuperar as reservas de energias intactas do recém-nascido” (Eliade, 2000: 43); O renascer: “o ‘regresso à origem’ prepara um novo nascimento, mas este não repete o primeiro, o nascimento físico (...) A ideia fundamental é que, para atingir uma forma superior de existência, é necessário repetir a gestação e o nascimento, mas eles são repetidos ritualmente, simbolicamente” (ibidem).

A repetição é, por isso, uma forma de simulacro, tal como interpretada por Deleuze (2000), um modo de suspender a realidade e instaurar de novo o princípio: “essa repetição, ao actualizar o momento mítico em que o gesto arquetípico foi revelado, mantém continuamente o mundo no mesmo instante auroral do princípio” (Eliade, 1990: 95). Assim, a reiteração, própria das cadeias anafóricas destes romances, são formas, como observa Wendorff, de *domesticar o tempo*, de procurar travá-lo (cf. Csejtei, 2004: 55), associando a obra liricizada, através da estrutura habitual do verso e reverso, ao domínio do sagrado¹⁷⁹. É o que observa o próprio Miguel de Unamuno, ao notar que “Stendhal, en su libro *Del amor*, dice que el verso se inventó para ayudar a la memoria” (VIII: 512). Desse modo, tal como sublinha Julián Marías (1951: 137-138), “la poesía representa la cristalización y la fijación de la forma; el espíritu, en ella, queda apresado en formas permanentes, materiales, que se transmiten y perduran sin alteración (...) De este modo, la personalidad del autor se salva en el recuerdo íntegro del poema, destinado a repetirse invariablemente, a actualizarse una vez y otra en su forma rigurosamente idéntica”. Para a restauração do nível do sagrado, é preciso atravessar “o que era belo e morreu” (NT: 285) através dos momentos de repetição, pois dito carácter reiterativo permite fixar a memória da perfeição: “Cristina, eu te ouço ainda agora como a voz mais perfeita de tudo o que me aconteceu, esse ano e outro ano, e todos os anos da vida...” (A: 31). Recusando assim, em geral, a frequência iterativa, aquela que consiste em “raconter une seule fois (ou plutôt: en une seule fois) ce qui s’est passe *n* fois” (Genette, 1972: 146), adota-se antes a frequência repetitiva, aquela que consiste no ato de “raconter *n* fois ce qui s’est passé une fois” (idem: 146-147)¹⁸⁰. Assim se concretiza o projeto artístico através da necessidade de iludir o mundo (VII: 301), confirmando-se que a existência da arte “is proof that man uses the materials and energies of nature with intent to expand his own life” (Dewey, 1980: 25). O final do romance, metástase da morte concretizada, limite máximo da ironia trágica consciencializada, é assim rejeitado: “Y ahora, ¿para qué acabar la novela de Jugo? Esta novela y por lo demás

¹⁷⁹ Há um parentesco entre poesia e sagrado, pelo lado da temporalidade, através da estruturação da reiteração cíclica, das fórmulas da repetição: “La chaîne une fois brisée par une cyclisation qui en suspend le déroulement un éthos est produit qui s’apparente à la contemplation intemporelle” (Dubois, 1977: 124).

¹⁸⁰ Mecanismo também de simulação da perpetuidade é aquele da cotextualidade interna à obra de cada autor, ou da intertextualidade homo-autoral, como lhe chama Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1983: 630-631) e que Vergílio Ferreira confirma: “o livro que escrevo salda o anterior e abre para o outro” (Ferreira apud Padrão, 1981: 259). A migração de personagens (por vezes progressiva e problemática) é um dado comum a ambos os autores. Em *Niebla*, encontraremos Don Fulgencio de Amor y pedagogia. Alberto de Aparição aparece reincarnado em *Estrela Polar*, sob o nome de Adalberto, como observa Gavilanes Laso (1989: 257). Dessa forma, cada texto “duplica ou multiplica o seu espaço através de outros livros” (Calvino, 2007: 66).

todas las que se hacen y no que se contenta uno con contarlas, en rigor no acaban. Lo acabado, lo perfecto, es la muerte y la vida no puede morirse” (VIII: 381). Convocando o círculo como espécie de Anillo de Gíges de Valle-Inclán, o homem vive o transe do contínuo nascimento¹⁸¹. Assim sujeito ao *vício do círculo* (Klossovsky, 1969), o escritor recusa toda a linearidade temporal, pois a temporalidade linear desemboca no nada, desenvolve-se desse modo a forma diegética circular resistiva¹⁸², configurando-se o projeto salvífico do final em aberto como substância temática e não apenas formal, de acentuado teor catártico¹⁸³.

Configurada a escrita como modo de caucionar a existência do escritor, como possibilidade salvífica - “Héteme aquí ante estas páginas blancas, mi porvenir, tratando de derramir mi vida a fin de confirmar viviendo, de darme la vida de arrancarme a la muerte de cada instante” (VIII: 729) – o círculo confunde-se com o *cíclico*, com aquilo que se renova - “o ciclo, a viagem mais perfeita” (A: 252), escapando aos limites cronotópicos que a morte e suas hipóstases impõem ao homem. Nesse sentido, Carlos M. F. da Cunha (2003: 149) recorda que “os mundos possíveis alternativos dos narradores vergilianos se constroem com frequência numa linha de fuga aos efeitos especulares de Tánatos, num labor denegatório similar ao de Penélope para afastar os pretendentes indesejados”, cabendo assim à escrita uma função de prolongamento de ditos limites cronotópicos: “O luar verde de Março sobe no horizonte da minha noite de vigília, esta noite infinita em que escrevo.” (A: 181), num movimento tendencialmente ascético. Se a escrita é o desejo do excesso, um desejo que não pode ser consumado - “Nasci para escrever romances, com a fatalidade inerente de os falhar” - é necessário, não obstante, persistir no desiderativo de modo a iludir pelo imaginário o concreto, concretizando ou realizando a dimensão projetiva da existência individual, denegando desse modo a ironia trágica: “Por isso eu recomeço sempre, com uma obstinação surda, raivosa, angustiada de tocar o intocável, alcançar enfim o que está para além de mim” (CC4: 190); “Hay que dejar suelto el cabo de la vida (...) ¡Que no acabe este ensayo, que no acabe ninguna de mis obras, que mi vida no acabe, Dios mío!” (I: 619); “Um livro ainda, reinventar a necessidade de estar vivo. Mundo da

¹⁸¹ Como recorda Julián Marías (1951: 20), “acaso una impresión análoga a esta sobrecogía a Don Miguel de Unamuno al acabar de componer un libro, y lo movía a comenzar de nuevo”.

¹⁸² Assim se repercute o desafio proposto por Schiller (1990: 173): “el artista es sin duda hijo de su tiempo, pero ¡ay de él que sea también su discípulo o su favorito! (...) Si bien toma su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso de más allá del tiempo, de la absoluta e inmutable unidad de su ser”.

¹⁸³ Como observa Frank Kermode (1968: 6-7), os finais são “traditionally held to resume the whole structure (...) So, perhaps, are all ends in fiction (...) cathartic discharges”.

pacificação e do encantamento – visitá-lo ainda – mundo do êxtase deslumbrado. Da minha comoção subtil e íntima (:..) Da pálida alegria oculta como uma doença. Do frémito misterioso da transcendência visível. Da fímbria de névoa como auréola que diviniza o real. Do reencontro com o impossível em mim. Da quietude submersa” (RS: 179); “El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector” (VIII: 393); “a verdadeira arte mora no eterno e nós somos tão mortais. Como não entender que se tente recomeçar?” (IC: 37); “Existir uma vez ainda no recomeço de existir. E saudar a vida ainda, como se pela primeira vez” (E: 191); “Recomeçar. Reinventar a juventude na degradação da velhice” (RS: 204).

Considerando assim que “escrever é começar sempre de novo (...) Escrever constantemente, recomeçar constantemente é reinventar em nós uma nova Primavera. Ou seja reinventar a alegria do início (...) Escrever obstinadamente é recusar obstinadamente a certeza da morte” (CC4: 262-263), Vergílio Ferreira argumentava justamente contra o erro de se ter substituído, hodiernamente, o tempo circular pelo tempo linear¹⁸⁴, contra o que se impõe a arte à laia de antidestino¹⁸⁵, à maneira de Malraux (IDM: 37). É esta a urgência do artístico, segundo a concepção vergiliana: “E eis que a arte conquista assim, no mundo de hoje, uma necessidade imprevista, uma virulência única (...) no silêncio final de cada hora que nos espera a todos, se nos não esquecemos, ela ergue a sua voz de vitória de nós próprios” (AN: 259). Uma vivência disfórica da temporalidade na sua máxima densidade acede desse modo à ‘*phénoménologie du rond*’ de Gaston Bachelard (1978: 208 e ss.), a qual, afirmando com Jaspers que “o ser é redondo” (apud idem: 208), projeta o círculo como matéria sísifíca, símbolo da “totalidade temporal e do recomeço” (Durand, 1989: 221)¹⁸⁶. A forma circular surge como acesso à posse da totalidade temporal, à apreensão do destino do sujeito que já não se limita a sofrê-lo mas o executa, pela escrita como posseção “*Dou a volta à casa toda, dou a volta à vida toda e é como se um desejo de a totalizar, a ter na mão*” (PS: 43). Nessa “*posse breve e circular do meu reino*” (AB: 220), se instala assim uma dimensão que, de acordo com Nietzsche, anula a temporalidade através do *taedium historiae* e do eterno retorno (*ewige Wiederkunft*), pois “a forma mais lógica do

¹⁸⁴ “Foi um grave erro ter-se substituído o tempo ‘circular’ pelo tempo ‘linear’. O grande culpado, como sabemos e já disse, foi o judeo-cristianismo com a ideia de nos arrancar à terra e nos pôr em marcha para o além” (CC3: 264-265).

¹⁸⁵ Segundo António da Silva Gordo (1995: 25), a existência do universo ficcional é de sinal contrário à do mundo real: “no universo real, tudo é arrastado pelo ciclo vida-morte. No mundo da Arte, porém, o narrador e o artista por trás dele colocam-se fora desse ciclo, escapando à degradação e à morte”.

¹⁸⁶ Ainda segundo Durand (1989: 221), “o círculo, onde quer que apareça, será sempre símbolo da totalidade temporal e do recomeço”.

tempo é o tempo circular, que é o da repetição da natureza” (CC3: 151). Aquela organização circular que Vergílio Ferreira admirava em Raul Brandão (EI 2: 196), autor igualmente apreciado por Miguel de Unamuno, permitiu a ambos considerar que na escrita residia o autêntico espaço topofílico, pois nela se dá pelo menos a ilusão de um tudo que anule as condições limitantes do nada quotidiano¹⁸⁷. Assim, esse “acto de ‘liberdade’ que a arte implica é um pequeno triunfo sobre a morte” (MO, 243), criando o projeto de um espaço cósmico uno e infinito que, como observa Tadié (1978: 119), anulasse mesmo o conteúdo da temporalidade e instalasse um outro próximo ao da circularidade do processo espiritual (*Kreislauf*) hegeliano. Segundo Schiller (apud Nabais, 1997: 22), “no cerne do terrível reino das forças e no cerne do reino sagrado das leis, o impulso estético de formação constrói sem ser notado um terceiro e jovial reino do jogo e da aparência, no qual ele retira ao ser humano todas as cadeias circunstanciais, libertando-o de tudo o que significa coação, tanto no plano físico como no plano moral”. Como figura da apropriação do universo espacial pelo eu (Bertrand, 1985: 122), transforma-se numa resposta possível àquela “cuestión humana” de saber “qué será de mi conciencia” (Marías, 1951: 22) que subjaz a toda a produção dos autores.

Aos mecanismos próprios da subjugação das fronteiras entre real e ficção associa-se uma conceção antiautoritária da linguagem, base da teoria crítica de Gadamer e de Habermas e que aproxima Unamuno e Vergílio Ferreira de Bakhtine ou Martin Buber, no que pressupõe a crise do texto monológico, mediante uma mescla dos níveis da narração e da narrativa (cf. Zavala, 1991: 31). A subjugação decorre, como vimos, da centralidade da categoria narrativa temporal, numa problemática ficcional nitidamente *cronofóbica*, própria do romance contemporâneo segundo Jean Onimus (cf. Rodrigues, 2000: 72). Por esse motivo, Darío Villanueva (1977: 65) pode afirmar que “el tiempo que antes servía al desarrollo de personajes e intriga, pasa a ocupar un papel preponderante en la obra”. A temporalidade apresenta dessa forma um caráter configurador fundamental, segundo a lição de Ricoeur (1983: 95) que atribui um sentido narrativo à experiência humana, considerando que “le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative”. Dado que a a temporalidade se entrama no próprio discurso narrativo, a narração, por ser “a expressão temporal do tempo na língua”, faz do romance “o produto de um modo de enunciação específico que

¹⁸⁷ João Palma-Ferreira (1978: 12), nesta perspetiva, aproxima Vergílio Ferreira de Joyce, “não porque possa haver, entre os dois escritores, qualquer semelhança pitoresca, mas porque ambos, desterrados dos seus meios originais, tentam, no alheamento, cultivar as técnicas de um ofício que, por meio das palavras, signos de comunicação, volta a criar um artifício de vida”.

manifesta essencialmente uma tentativa de dominar o tempo dando-lhe forma na e pela linguagem” (Fonseca, 1992: 232). Assim, o discurso “est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle” (Ricoeur, 1983: 95), registando-se uma forte ligação entre a ordenação temporal da experiência humana e a orientação temporal do texto narrativo. Tendo em conta o caráter iminentemente temporal de toda a experiência humana, a narratividade consciencializa-a, reduzindo a perceção de dita categoria narrativa ao domínio da ordem da sua enunciação, subordinada à memória e ao imaginário. Assim, e segundo a categorização de Jean Rousset, as narrativas de ambos os autores são *memorialistas*, na medida em que reproduzem os eventos diegéticos de acordo com “la mémoire actuelle du rédacteur au moment même où il écrit (...) dont les souvenirs confondus surgissent en désordre, c’est à dire, dans un ordre qui n’est pas celui des événements” (Rousset, 1973: 24).

O privilégio de uma memória imaginativa, radicada no presente, constitui um processo de presentificação - “au lieu de partir du passé le plus lointain, détaché de la conscience remémorante, on laisse cet autrefois se dire à travers une conscience actuelle: le passé est revécu dans le présent” (idem: 25) – que oblitera a sequencialidade cronológica habitual¹⁸⁸. Assente fundamentalmente na subjetividade inerente ao estatuto autodiegético do narrador, ou à centralidade da perspectiva do protagonista, a determinação de uma narração que faz, desfaz e refaz dita sequencialidade possibilita o desenvolvimento de uma descontinuidade temporal própria do romance lírico através da criação de uma “temporalización íntima” ou do “total sometimiento del tiempo a la perspectiva de un personaje y al espacio de su intimidad” (Villanueva, 1991: 68-69). Concentrando assim o esforço narracional na adoção de um ponto de vista subjectivante que coordene e sobredetermine a temporalidade diegética, dá-se uma ilusão da atualidade enunciativa que faz coincidir pretensamente o tempo da ação com o tempo de consumo da própria leitura, fazendo do leitor agente da obra¹⁸⁹, estratégia ainda salvífica, como observaremos. Para tal, a subjetivação da narração é fulcral, na medida em que faz depender o próprio conteúdo de uma temporalidade dum certo grau de formalidade que a enunciação promove. O tempo surge, assim sendo, como “construção artificial que sobrepomos a nós e à qual nos submetemos” (CC3: 209) e que, como tal,

¹⁸⁸ Na mesma linha, Dorrit Cohn (1978: 182) relembra que “the temporal sequence of past events yields to the temporal sequence of present remembrance, and the past is thereby radically dechronologized”.

¹⁸⁹ Através do ponto de vista adotado, subjectivante, “a noção de tempo torna-se invulgarmente ambígua, a tender para o tempo de consumo da própria leitura enquanto se opera a transfiguração do leitor em único agente da obra.” (Palma-Ferreira, 1978: 17).

podemos igualmente manipular (Marías, 1951: 30), pois “o tempo não passa por mim: é de mim que ele parte” (A: 273).

Recordando assim, com Kant (1995: 69), que “le temps n’est pas quelque chose qui existe en soi, ou qui soit inhérent aux choses comme une détermination objective, et qui, par conséquent, subsiste, si l’on fait abstraction de toutes les conditions subjectives de leur intuition”, o conteúdo cronotópico¹⁹⁰ é assim mediado pela forma da sua percepção e geração por uma subjetividade: “Há dois elementos que não pertencem à realidade exterior, antes são por nós injectados no objecto: são o espaço e o tempo” (Gombrowicz, 1995: 21). Porque “las relaciones espacio-temporales se dan entre todos los perceptos, porque nosotros se las imponemos al percibirlos” (Mosterín, 1984: 94)¹⁹¹, distingue-se a centralidade do modelo enunciativo de funcionamento da linguagem, tal como concebido por Antoine Culioli¹⁹², em que emerge o sujeito como produtor de todo o sistema referencial em que ele próprio está imerso. Assim, Unamuno e Vergílio Ferreira privilegiam aquele romance-memória apresentado por Prévost¹⁹³, segundo um modelo de radicalização da subjetividade enunciativa de modo a desordenar os eventos diegéticos, tornando a narração dominante face à narrativa, tornando a palavra primordial, segundo os ditames de uma memória atual, convocada no exercício da escrita (cf. Rousset, 1973). Segundo esta conceção, o passado é construído pelo presente e o eu enunciador transforma-se numa metáfora *in praesentia* de uma ausência, uma *prosopopeia*, como observa Paul de Man (1984), que induz a ficcionalidade/projectividade do narrador implicado no discurso literário, mesmo que tendencialmente autobiográfico, com o potencial libertador que observámos já.

Esta subjetivação cronológica permite assim “que o tempo cronológico e linear dê lugar à circularidade labiríntica de um tempo que, radicado no presente, se diz sempre desde um passado desordenadamente evocado, apelado por um futuro sempre enigmático, sempre em aberto” (Cantista, 2003: 122). Com efeito, a centralização

¹⁹⁰ Seguimos aqui a definição de Bakhtine (1978 : 237): “Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit littéralement, par ‘temps-espace’: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu’elle a été assimilée par la littérature. (...) il exprime l’indissolubilité de l’espace et du temps”.

¹⁹¹ Referimos também o espaço, na medida em que este surge como anisotrópico, segundo a conceção Kurt Koffka (1989: 284 e ss.), na medida em que se organiza segundo as coordenadas percetivas do eu Partindo de uma perspectiva afim, Darko Suvin (apud Gordo, 1995: 65) recorda que “all space is organized around an oriented standpoint of a human body”.

¹⁹² “on n’a pas affaire à un observateur extérieur, muni d’un référentiel objectivable, mais tout se passe comme si le sujet se constituait comme origine du système de référence” (Culioli, 1999: 167).

¹⁹³ Prévost previa três tipos de ordenação narrativa (cf. Rousset, 1973): 1) segundo a ordem cronológica dos eventos; 2) segundo a ordem dos factos tal como o herói os vivia outrora; e 3) segundo a ordem dos eventos desordenados pela memória atual, no ato da escrita.

subjativa no narrador, através da diluição das componentes cronotópicas do romance, introduz uma autofagia e antropofagia enunciativas (Lourenço, 2007: 152), através da sobredeterminação da focalização narrativa pelo narrador, um eu que “se distende, y en desmesurada hipertrofia invade el texto, determina su ritmo, su torno y su textura” (Gullón, 1984: 27). A aguda centralidade do enunciar do eu constitui justamente aquilo que nas narrativas de ambos os autores se afasta do regime realista do romance, no que se refere ao esquema narrativo e à estrutura cronológica. Neste sentido, Carlos J. F. Jorge (2005: 442), a propósito de *Até ao Fim*, observa que, “poucas páginas depois do início, o leitor começa a perceber que o Tempo é a própria essência do narrador, não havendo para os eventos aquilo a que nos habituámos a chamar ordem cronológica”. Através de uma série de descontinuidades, suspensões e saltos temporais (Seixo, 1968), mediante o recurso a analepses e catalepses, se recusa a sequencialidade diegética através da desordenação da própria narração alicerçada no presente a partir do qual se recorda e se escreve, porque “ninguém relembra em continuidade, mas por saltos, reversões, repetições” (EI 3: 108)¹⁹⁴. Esta, que é uma estratégia de fragmentação narrativa, sobre a qual “trabalha um intenso e diversificado processo de subjectivação” (Gusmão, 1988: 49), converte-se em modo de exibição da instância enunciativa e do seu controlo da ordenação dos eventos diegéticos¹⁹⁵. Assumindo assim o próprio conteúdo cronológico da vida humana não como um *dado* mas como um *factum*, como *durée* no sentido bergsoniano, desprovido de objetividade, processa-se uma redução lírica, uma subjectivação enunciativa que reforça o autobiografismo de que já demos conta, tal como entendido por Rousset¹⁹⁶.

¹⁹⁴ Nesta perspetiva, Maria Alzira Seixo (1968: 286) afirma que “a obra de Vergílio Ferreira, como outras representativas da modernidade, encontra-se no limite da própria negação do romance como história, como narrativa de algo situado no tempo. Jorra do instante vivido em subjetividade profunda, aberta ao intemporal. Arrasta os elementos narrativos num caudal poético-reflexivo”.

¹⁹⁵ Regista-se assim, nas palavras de Eunice Cabral (1996: 9) “uma centralidade da subjetividade, visto que, sobretudo a partir de *Aparição* (1959), o conhecimento do mundo, que é representado no texto, é apenas aquele afeto ao ‘eu’ do narrador”. Esta inflexão coincide com o reconhecimento, a partir dos pressupostos filosóficos existencialistas, de que o mundo não veicula uma verdade objetiva, à margem da experiência do humano, mas sim uma série de verdades – de universos – subjetivos, conforme observa Alain Robbe-Grillet (1963: 116), teórico e autor fundamental do *nouveau roman*, o qual sustenta essa absorção da narrativa por uma radical subjectivação da enunciação narracional: “L’homme y est présent à chaque page, à chaque ligne, à chaque mot. Même si l’on y trouve beaucoup d’objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d’abord la regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme”. Assim se processa um “perspetivismo cada vez mais elaborado” (Krysinski, 1981: 11), marca da novelística do século XX à qual não será alheia seguramente, também, a *redução existencial* de Husserl que se dá pela passagem de “uma objetividade absoluta a uma subjetividade absoluta” (Merleau-Ponty, 1945: XI).

¹⁹⁶ Um autobiografismo dado por “un personnage central en fonction de narrateur, et de narrateur de soi-même, qui n’exclut pas les autres de son histoire, mais n’eles y admet que s’ils entrent dans le champ de

Quando a voz narrativa autodiegética se transforma assim em voz lírica (Blanco Aguinaga, 1959; Goulart, 1990), dá-se uma *descronologização* (Rodrigues, 2000: 77) que uma memória inventiva opera através da presentificação, tendo em vista uma possível resolução da dualidade irónico-trágica, que divide o sujeito entre o *tempo do cosmos* e o *tempo da alma*, nas palavras de Genevieve Lloyd (1993: 11): “narrative in general is seen as an active response to the ‘discordance’ of time – to the experience of contingency, randomness, fragmentation”. Assim, as dilações e omissões apresentam, finalmente, não apenas uma função narrativa mas também temática. Ao prolongarem a narração ou omitirem os lados mesquinhos do quotidiano, concretizam formalmente o desejo “de alargar a vida e de adiar a morte” (Bulger, 1995: 147), constituindo ficcionalmente um absoluto existencial e perpetuador que configure um sentido possível para uma existência fragmentária, cunhada pela ironia trágica. Como força resistiva, na medida em que detém a passagem do tempo - “só eu e o relógio na suspensão do mundo” (PS: 145) – o romance, manipulando as instâncias cronotópicas¹⁹⁷, permite estabelecer uma religação do tempo histórico ao tempo imaginário¹⁹⁸ que a memória forja (Rousset, 1973: 24): “Decerto contar é inventar: quem recorda o que acontece do princípio para o fim? A memória são fogachos na noite, dispersos, avulsos, tecendo a nossa constelação” (EP: 15).

Porque “a sequência temporal, quando rememorada, não é nunca contínua, porque ninguém se relembra em continuidade, mas, por saltos, reversões, repetições” (EI 3: 108), reitera-se o carácter projetivo da face ideal do eu do autor por sobre o texto - “o passado e o futuro são a projecção de nós no momento presente” (CC5: 188) – em que se suspende o *tempo de inquietação* e se impõe um *tempo de fruição* (cf. Burguelin, 1945) que permite a adesão à presença do eu a si mesmo. É onde escrever é “se livrer à la fascination de l’absence de temps” (Blanchot, 1988: 128)¹⁹⁹, através do recurso ao

son regard, de ses passions, de ses activités; ces personnages satellites existente par lui et autor de lui” (Rousset, 1973: 20).

¹⁹⁷ Assim o perspectiva Jean Onimus (apud Rodrigues, 2000 : 90): “par le roman, nous devenons comme des dieux: il nous est permis de remonter l’inexorable fleuve, de réussir une remémoration totale, de ralentir le temps (...) ou, au contraire, de le précipiter à travers mille péripéties, de le reconstruire en lui imposant une architecture dramatique, de le contracter pour concentrer les effets, de l’épaissir pour en faire sentir le poids”.

¹⁹⁸ Conforme observa Mircea Eliade (apud Gordo, 1995 : 42), o homem “est un être qui vit dans le temps historique universel, mais aussi dans un temps non historique, le temps des rêves, le temps de l’imaginaire”.

¹⁹⁹ É por isso que, como observa Maria Alzira Seixo (1968: 286), “a obra de Vergílio Ferreira, como outras representativas da modernidade, encontra-se no limite da própria negação do romance como história, como narrativa de algo situado no tempo. Jorra do instante vivido em subjetividade profunda, aberta ao intemporal. Arrasta os elementos narrativos num caudal poético-reflexivo.

estatismo cronológico da presentificação, dada pela anulação da explicitação das coordenadas analépticas, dissipando o alcance, a anacronia, o *portée* de Genette (1972: 89)²⁰⁰, e permitindo desse modo a identificação de presente e passado, fazendo da memória / da fixação textual narrativa, uma realização da atemporalidade desejada.

Num discurso assim obsessivamente centrado num eu-aqui-agora - “No hay porvenir, nunca hay porvenir (...) El verdadero porvenir es hoy (...) ¿Qué es de nosotros hoy, ahora? Esta es la única cuestión” (III: 52); “E sendo o tempo uma realidade vivenciada, segue-se que apenas o presente existe por ser o único a poder existir (...) O presente sou eu a sentir-me vivê-lo (...). Assim o passado e o futuro só existem quando os convoco à existência no momento presente” (P: 102) – a presentificação dilui os limites entre os diferentes planos da temporalidade. Por essa razão, “quando lembro, o passado vem todo ao mesmo tempo” (NN: 25); “Não disse ainda que a minha vida é o instante em que estou? Não porque recuse o que foi, o renegue, me não pese: só porque o reinvento no que sou, e não tem longe nem perto” (EP: 219)²⁰¹. Dito processo de presentificação constitui um projeto - “O que instintivamente fui procurando nos meus romances não foi o contar, mas o presentificar” (CC3: 412) – de resolução da disforia irónico-trágica que pode suspender o futuro portador do motivo gerador da angústia, o limite maior da morte: “o meu futuro é este instante desértico e apaziguado” (A: 250). Além disso, a presentificação é uma estratégia de aproximação do autor ao leitor, porque, quando “o que se narra está presente, a acção não acontece mas está a acontecer, eu, leitor, consubstancio-me com o autor, estou vendo pelos seus olhos (...) O tempo de hoje é o presente, o tempo que nos permite a promoção à altura do autor, o tempo que nos não subalterniza mas nos faz participantes no desenrolar da história” (CC (ns) 2: 195-195)²⁰². Gerando assim uma ilusão de realidade, a presentificação dissipa a distância entre narrador e diegese e entre ambos e o leitor que, por esta via, “experimenta de modo particularmente intenso a

²⁰⁰ Como observa Goulart (1990: 143), “o discurso da narrativa de Vergílio Ferreira prossegue inúmeras vezes sem se interromper propriamente para dar lugar à anacronia, antes a absorvendo pela presentificação, o que lhe retira em parte a distância temporal que de facto à mesma compete”.

²⁰¹ A influência do *nouveau roman* em Vergílio Ferreira far-se-á aqui sentir: “ce présent qui s’invent sans cesse, comme au fil de l’écriture, qui se répète, se dédouble, se modifie, se dément, sans jamais s’entasser pour constituer un passe – donc une histoire au sens traditionnel” (Robbe-Grillet, 1963: 133).

²⁰² É o que observa Palma-Ferreira (1978: 29-30): “Vergílio Ferreira consegue estrangular a apetência do leitor-agente para a ordenação tradicional dos eventos no tempo (passado, presente, futuro) e, situando-se num *presente central* ou emotivo, obriga-o a irradiar para o passado sem nunca perder a sua condição de presente”. A presentificação associa-se assim à subjetivação e auxilia no tornar agente o leitor, no fazê-lo ser o construtor de um sentido para a obra: “Não ‘contar’, mas ‘presentificar’ uma situação. Não separá-la de mim, mas vivenciá-la, através de mim, com o leitor. Assim me não interessa ‘descrever’ seja o que for, nomeadamente as ‘emoções’, mas ‘vivê-las’” (CC1: 165).

ilusão de participar no desenvolvimento da história do protagonista” (Aguilar e Silva, 1988: 772).

Através deste mecanismo subjectivante das instâncias cronotópicas²⁰³ se resiste à teleologicidade inerente ao dinamismo destruidor da corrente cronológica (Gullón, 1971: 172), através do estatismo da ilusão da permanência do presente que conserva o sujeito face ao seu destino moral, anulando as condicionantes cronotópicas. Neste sentido, Joaquín Marbán Román observa que a obra de Unamuno revela a intenção “por presencializarse en cualquier tiempo al margen de la circunstancia” (Marbán Román, 1987: 75), através da interseção do presente discursivo e do passado diegético que em Vergílio Ferreira se agudiza a partir de *Estrela Polar* (cf. Cunha, 2000: 30), dissolvendo-se num presente narrativo (presente do indicativo) cada vez mais obsidiante. Aqui, onde a experiência passada se faz contemporânea (Leach, 1970: 8), o carácter suspensivo da temporalidade obliterada pela presentificação constitui um simulacro de eternidade: “pasa el tiempo, y su pasar es el drama; para detenerlo el narrador se cita con el pasado, con el instante del pasado que el momento presente recupera. Y el tiempo narrativo es siempre el presente, pero un presente intemporalizado, como corresponde a ese ‘fuera de tiempo’ que es la eternidad” (Gullón, 1984: 21). Eis porque afirmava Unamuno que “los mejores libros de historia son aquéllos en que vive lo presente, y si bien nos fijamos, hemos de ver que cuando se dice de un historiador que resucita siglos muertos, es porque les pone su alma, los anima con un soplo de la intrahistoria eterna que recibe del presente” (I: 796). Assim, para permanecer “fora do tempo, fora da degradação. Fixar a eternidade no máximo da plenitude” (RS: 211-212), é necessário “retener el tiempo que pasa, fijar el huidero hoy” (VIII: 858). Para tal, o recurso estratégico da presentificação constitui uma forma útil de “eternización de la momentaneidad” (VII: 931), segundo o apelo do narrador vergiliano: “O absoluto do presente – mata o tempo e sê a tua eternidade” (RS: 69)²⁰⁴.

²⁰³ Seguimos aqui de perto as afirmações de Carlos Reis (1978: 201) sobre a sobredeterminação subjetiva da presentificação: “Componente morfossintático que pode considerar-se habitual na lírica, por força da presentificação emotiva por ele favorecida, o presente sofre interessantes tratamentos aspectuais no âmbito da narrativa; justamente por surgir como exceção num género literário quase sempre marcado por tempos do passado, o aparecimento do presente em textos narrativos pode levar a análise estilística e considerações centradas sobre a subjetividade do narrador”.

²⁰⁴ Como observa Jacinto do Prado Coelho (cf. 1982: 176), o presente acaba por ser provavelmente o tempo mais “romanesco e existencial”, na medida em que as coordenadas temporais se desvanecem, intemporalizando a própria diegese. A capacidade de suspender o tempo através da presentificação é justamente aquilo que Vergílio Ferreira admira em *Húmus*, de Raul Brandão: “*Húmus* passa-se num instante que se prolonga” (EI. 2: 221).

A persistência do presente é assim uma forma de inverter a corrupção da realidade, através daquilo a que Carlos J. F. Jorge (2005: 442) chama a instauração da “ordem titânica de Crono, um *logos* de Crono (...) de acordo com o ponto de vista do Titã triunfante”. O Titã, o eu dotado de primazia vocal no contexto do romance, ilude assim o próprio deus devorador, que ameaça extinguir o que no sujeito é da ordem da sua idealidade projetiva. Contra este, surge a própria narração, sobredeterminando a narrativa (Genette, 1972: 226-227), através de um narrador autodiegético que teima nos mecanismos de uma presentificação que permite encontrar na obra o lugar em que “o Titã repousa e instala o Presente” (Jorge, 2005: 443). Secundarizada deste modo a narrativa, através do sobrepujamento da construção textual por sobre a sequencialidade diegética, é esta configurada como uma forma “en train de se faire” (Valette, 1993: 90), como uma *escritura*, na terminologia de Dal Farra (1978: 109), em que se processa uma “dissolução da narrativa no discurso”. Este é o núcleo formal de um romance ao modo *vivíparo* (III: 791-792), tal como defendido por Unamuno, que objetiva, através da exibição do próprio ato enunciativo como tal, o texto como uma “unidade autónoma e autotélica” (Aguiar e Silva, 1999: 240)²⁰⁵. O trabalho sobre a temporalidade da narratividade, como decisão sequencial diacrónica, permite assim, por uma divergência entre tempo da diegese e tempo do discurso, um descolamento entre o contado e o contar que instaura a possibilidade suspensiva da antidiscursividade lírica que implica a momentânea correlação entre dizer e ser, num absoluto de presentificação que dá realidade substantiva ao numérico. É deste modo que se compreende a persistência dos autores numa arte da interrupção, da abertura e/ou do silêncio, tal como definida por Walter Benjamin (cf. Ulmer, 1985: 146), segundo a qual o fragmentarismo, a inconclusão, a abertura e a contradição vingam na negação da concretização de um final que encerre a própria morte da linguagem, desejavelmente reprodutora *ad eternum*, num efeito *caudas de cometa*, para que o texto não cesse de ser uma instância viva. O inacabamento desejado, a não-finitude do real, encontra no espaço do texto o potencial fragmentário da resistência à estagnação numa ordem linear e acabada: “a obra de arte inacabada ou mutilada, o esboço, o fragmento. Mais do que nunca isso nos fascina.

²⁰⁵ Assim se repercute a defesa da literariedade (*literaturnost*) tal como concebida no âmbito do formalismo russo, garantida por uma certa opacidade discursiva que decorre de um processo de estranhamento (*ostranenie*) como aquele que os mecanismos abordados neste capítulo promovem. A este propósito, veja-se, por exemplo, Eikhenbaum (apud Todorov, 1999: 44): “o processo de percepção em arte é um fim e deve ser prolongado. A arte é compreendida como um meio de destruir o automatismo perceptivo, a imagem não procura facilitar-nos a compreensão do seu sentido, mas ela procura criar uma percepção singular do objeto, a criação da sua visão e não do seu reconhecimento”.

Porque o que mais importa numa obra de arte é o que ela não diz. O fragmento ou o inacabado acentua a voz do imaginário, antes de ser a do perfeito silêncio” (P: 164)²⁰⁶.

Mecanismo igualmente de rutura com a lógica teleológica da narrativa convencional é o recurso, comum a ambos os autores, à *mise en abîme*, tal como formulada por Cohn²⁰⁷. Própria daquele “pintar a pintura” de *Nítido Nulo* (116), a *mise en abîme* consiste, no caso das narrativas em análise, num processo de integração da narrativa lida pelo leitor no romance a escrever por uma das personagens, por uma série de similitudes, gerando-se assim um crivo futurante. Em *Niebla*, Victor Goti anuncia que está a escrever um romance que é, na verdade, o romance que o leitor nesse momento lê: “- Mis personajes se irán haciendo, según obren y hablen, su carácter se irá formando poco a poco. Y a las veces su carácter será el de no tenerlo. // -Sí, como el mío. // - No sé. Ello irá saliendo. Yo me dejo llevar. // - ¿Y hay psicología? ¿Descripciones? // - Lo que hay es diálogo; sobre todo diálogo.” (II: 803). O mesmo sucede em *Até ao Fim*, quando um certo “V.F.” é interrogado por uma das personagens, Cláudio, e sabemos que o romance que escreve é o mesmo romance de que se faz personagem: “- E já tem título? – interrompi. // - Sempre o mesmo. Que é que quer dizer um título? Dentro de pouco é só um rótulo. Ou o nome de uma terra. Mas eu digo. Chama-se Até ao Fim. // - E já vai adiantado? disse Clara. // Bastante, disse ele (...) Agora estou num ponto em que duas personagens vêm ter comigo e me perguntam o que estou a escrever. E eu disse: um romance, naturalmente” (AF: 215).

Através da *mise en abîme*, os autores promovem uma tensão entre a ilusão referencial e a doação de consciência ao leitor como estando perante um ato fictivo. Dito processo possibilita, por outro lado, a rasura da lógica do romance, criando uma série de tensões narrativas e de direccionalidades coocorrentes que funcionam no sentido de desestruturação quer do universo diegético, quer dos níveis narrativos. Como observa Cunha (2000: 108), “o efeito passa a causa, o fim transforma-se num início que se ultrapassa até ao infinito, o conteúdo passa a continente e a ficção engloba a realidade da obra e do mundo em que ela existe, os eventos esperam indefinidamente uma autenticação discursiva”. Esta desestruturação cria, porém, um intervalo interpretativo que suspende o fluxo teleológico da determinação discursiva convencional, que

²⁰⁶ Como observa Fokkema (1988: 63-76), a descontinuidade, o fragmentarismo, o estatismo são marcas de uma pós-modernidade alicerçada no privilégio da percepção da realidade por um narrador, por um eu.

²⁰⁷ A *mise en abîme* procede da “junction between the narration of past thoughts and the thoughts that give rise to the narration – the very illumination that brings about the narrator’s vocation as a writer and the decision to write the book we hold in our hands” (Cohn, 1977: 147).

“salvaguarda e aprisiona ‘o palácio da ficção’ *ad eternum* na rede especular que a sustenta, o discurso e a diegese protelando-se mutuamente na vertigem do imaginário” (ibidem). Quando o leitor se apercebe de que o real era afinal alucinatório, um efeito da própria ficção, suspende a lógica diretiva real→ficção e percecione o nível mediador que o texto sustenta, através de uma inversão das relações de acessibilidade entre ambos os planos, que primariza o texto literário como aquele que dá o acesso discursivo à realidade e que, por isso mesmo, a sobredetermina.

O caráter fictivo deste fazer instaura a possibilidade de colocar nesse embrião a alteridade radical, os universos do desejo, os impossíveis maiores do homem que assim inauguram a sua pura atualidade. Em conjugação com o radical subjetivismo enunciativo destes textos, facilmente compreendemos que, diluída a fronteira entre obra, autor e leitor, a realização do itinerário para o universo desejado, inaugural, se concretize. É onde se articula definitivamente o caráter inconclusivo, fragmentário e ambíguo da narrativa, implicando, desse modo e decisivamente, a participação do leitor: “¿No cree Vd., lector amigo mío, que uno de los deberes de un escritor (...) es hacerlo [o livro] de tal modo que obligue al oyente o lector a que se adentre (...) y desentrañe?” (VII, 1029); “Porque el que lee una novela puede vivirla, revivirla” (VIII: 711); “¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo no quiero poner en ella si lees lo que te encienda en vida? Me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que importa es... lo que oímos” (idem: 721); “¿qué tiene que ver lo que Cervantes quiso decir en su obra, si es que quiso decir algo, con lo que a los demás se nos ocurre ver en ella? ¿De cuándo acá es el autor de un libro el que ha de entenderlo mejor? ¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo y lo que ponemos allí todos” (VIII: 751). Porque ler uma obra “é escrevê-la outra vez” (E: 156), cabe ao leitor *llenar los huecos* que a narrativa assim em aberto não preenche.

Deste modo, o ato da escrita convoca “as misteriosas passagens cruzadas entre a leitura e a escrita” (Pereira, 2002: 14)²⁰⁸, através de uma inclinação problematizante e de uma diluição genológica entre romance, ensaio e poesia que gera fragmentação e digressão discursiva, exigindo por conseguinte “la anuencia del lector, de quien el autor

²⁰⁸ Este é um dos princípios do *quixotismo* unamuniano, segundo Basdekis (apud María Fernández, 1991: 60): “And *quijotismo* means that the author steps aside and allows future generations of critics, readers, authors, to search in his pages for the looking glass which will reveal them to themselves”.

solicita más que en otro tipo de obra” (Serrano, 2000: 20). Cerzindo a relatividade autor-texto-leitor, que faz do texto um *intertexto*, uma produção relacional (Mourão, 1998: 12), institui-se uma prática de *escreitura* (Pereira, 2002: 9) que configura os textos unamunianos e vergilianos como *writerly texts*²⁰⁹, como *obras abertas* (Eco, 1976: 62) que convocam a intervenção ativa e direta do leitor, feito *leitor-que-escreve* ou *escritor-que-lê* (Manguel, 1999: 36)²¹⁰. A abertura da obra torna-a permanentemente rediviva, na medida em que configura uma reprodução contínua que “sofre transformações em consequência de concretizações sempre novas estruturadas convenientemente por sujeitos conscientes” (Ingarden, 1973: 380). Aparecendo desse modo como ‘oyente mudo’ (Gullón, 1964: 48), o leitor “é chamado a participar, viver o que escreve, está dentro, sentindo – levando o leitor a criar ele próprio a sua emoção e não apenas a contemplar a de outrem para se reflectir na sua” (CC1: 255), para o que substancialmente contribui o recurso à primeira pessoa. Se, empregue esta, “autor e leitor fazem uma só individualidade e a visão ou contemplação de um é a de outro” (CC (ns) 2: 350), dá-se uma identificação entre o narrador e o leitor, entre o *narrating self* e o *experiencing self* (Stanzel, 1984: 210)²¹¹, num evidente recurso catártico de *identificação* entre os *topoi* da ação e a experiência estética e ética do leitor²¹², inevitavelmente focalizando o universo diegético na perspectiva de quem o produz e sofre, complicado pela dimensão problematizante, acentuadamente filosófica, do

²⁰⁹ Os textos *escrevíveis*, que potenciam “o infinito dos textos, das linguagens, dos sistemas” (Barthes, 1999: 11), são aqueles que o autor disponibiliza para avaliação por um leitor como reescritor do mesmo. Um texto *escrevível* é o que dá conta do “infinito de linguagens” (ibidem), de um “mundo inteiramente plural” (idem: 13).

²¹⁰ Neste sentido, Eco (1994: 9) afirma que “todo o texto é uma máquina preguiçosa que pede ao leitor que faça uma parte do seu trabalho”. Recorda, não obstante, que, apesar da *abertura* da obra literária, o texto implica uma margem de univocidade que indica um trilho das suas possibilidades de interpretação (Eco, 1983: 55).

²¹¹ No mesmo sentido aponta Vergílio Ferreira: “não serão pois tais leitores meros assistentes a um espetáculo que diante deles se desenrola, mas sim participantes, vivendo em si próprios o problema proposto” (EI 1: 216). É esta a base da defesa do romance-ensaio, “um tipo de narrativa que substitui ou prefere, no que a ‘realidade’ lhe oferece, ao objetivo espetáculo, um subjetivo questionar. A subjetividade aí determina-se pela implicação do leitor, retirado agora do espectadorismo para se investir intensamente do que o romance lhe propõe. E eis porque o uso da primeira pessoa tanto se generalizou” (Ferreira apud Padrão, 1981: 357).

²¹² O processo catártico, que se tem associado a um processo de purificação, implica, na verdade, e fundamentalmente, um fenómeno de identificação: “Aristote définit en outre la tragédie par son but: purger les passions, par l’entremise de la crainte et de la pitié. (...) Par la pitié, le spectateur participe à la souffrance du héros; par la crainte, il s’imagine victime potentielle des malheurs représentés sur scène. Mais, qu’elles viennent d’une réaction altruiste ou égoïste, les deux émotions naissent du même processus: celui de l’identification” (Couprie, 1998: 4-5). Importa, no entanto, sublinhar ainda que a *katharsis* como *purificação* está fortemente relacionada com esse processo de identificação simples, por meio da inspiração da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*): “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão (*eleos*) e do temor (*phobos*), provoca a purificação (*katharsis*) de tais paixões” (Aristóteles, 2004: 47-48).

protagonista unamuniano e vergiliano²¹³. Essa identificação permitia a Unamuno afirmar que “he revivido com Kierkegaard en Copenhague, y así con otros. ¿Y no será esta, acaso, la suprema prueba de la inmortalidad del alma?” (VII: 791).

Assim, o leitor é um produtor de sentido - “Esto que lees aquí, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío” (idem: 812); “Y deja por tanto que hagan tus obras tus lectores tanto como tú” (idem: 846) -, facto que melhor compreenderemos se recordarmos Berkeley (2003), o qual afirma que o ser das coisas radica em serem perçecionadas (*esse est percipi*), preceito de que Espinosa (1992), autor em que tanto Unamuno como Vergílio Ferreira beberam, se apropriou. Gera-se assim aquela indeterminação do texto que “moviliza al lector a la búsqueda del sentido” (Iser, 1989: 146), mesmo que essa indeterminação seja mediada pelo leitor implícito²¹⁴ construído pelo próprio texto que limita as possibilidades de sentido a que acederá o leitor real, através daquilo a que Iser (idem: 64) chama um *modelo transcendental*²¹⁵. Seja como for, interessa-nos focar o privilégio ontogenético associado à produção da leitura - “- (...) El alma de un personaje de drama, de novela o de nivola no tiene más interés que el le da... // - Sí, su autor. // - No, su lector” (II: 827). Assim, e tal como recorda Valdés (2007: 40-41) a propósito de *Niebla*, “la verdad que Augusto tiene que descubrir es que él como ente de ficción, no es más que una ausencia en espera del lector que le dará presencia al leer el texto”, numa configuração da dialética associada à produção de sentido de um texto literário que precede Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Roland Barthes, Jacques Derrida, Umberto Eco, Stanley Fisch, Jonathan Culler, entre outros. Para inviabilizar assim a conceção mimética da narração, segmentada claramente entre o produtor, o produto e o consumidor do texto, estão mutuamente implicados um plano produtor, perfeito pela interação entre escritor e linguagem, gerando um texto primário, e um plano recetor, perfeito pela interação entre leitor e texto, gerando um texto atualizado, através da diluição das fronteiras tradicionais entre autor, texto e leitor, conforme temos observado. Dita diluição visa, como vimos, introduzir o próprio autor na dimensão ficcional como possibilidade salvífica, de permanência do escritor: “é evidente que me interessa que existam depois como público

²¹³ As personagens incompletas, a que Forster (1927: 110) chamaria “round characters, capable of surprising in a convincing way”, exigem naturalmente também um maior investimento do leitor na decifração e suposição das suas razões.

²¹⁴ Assim se dirige Unamuno “Al lector y no a los lectores, a cada uno de estos y no a la masa –público- que forman. Y en esto mostré mi propósito de dirigirme a la íntima individualidad, a la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad y no a su aparcialidad” (II: 313).

²¹⁵ Gadamer, em *Verdade e Método* (1977), coloca precisamente a ênfase na dimensão interpretativa da realização da leitura como *realização do texto*, como atualização que lhe confere efetivo sentido.

pelo desejo natural de me confirmarem a existência como escritor. Porque a existência como escritor implica a audiência dos outros” (Ferreira apud Padrão, 1981: 72). Por isso mesmo “o grande sonho de todo o escritor (...) será o de nunca encontrar o leitor ‘ideal’. Porque se o encontrasse, a sua obra morreria aí. Cada leitor, com efeito, recria a obra que lê; e a perpetuidade de uma obra significará a sua perpétua recriação”. Assim, “Uma obra é o que é, mais o que dela foram fazendo os seus leitores” (idem: 79).

Exigindo desse modo a presença ativa do leitor²¹⁶, para resolver todos os problemas e questionamentos que a narrativa levanta²¹⁷, o autor recria-se como ente de ficção: “el Sócrates histórico, el inmortal, no fue el hombre de carne y hueso y sangre que vivió en tal época en Atenas, sino que fue el que vivió en cada uno de los que le oyeron y de todos estos se formó el que dejó su alma a la humanidad. Y él, Sócrates, vive en ésta” (II: 962). Da mesma forma, “lo que hace la fuerza eterna de Pascal es que hay tantos pascales como hombres que al leerle le sienten” (idem: 1002). Assim, Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira escolheriam o segundo modo de relacionamento do autor com o leitor, na tipologia que este oferece: “No referente à relação de um autor com o leitor, há dois tipos de livros: aquele em que o autor fornece ao leitor o que conta e aquele em que o leitor é chamado a participar, a viver o que o autor está criando. No primeiro caso, o autor está separado do que narra e é separado que há-de ficar o leitor. No segundo caso, o autor está vivendo o que escreve, está dentro, sentindo – levando o leitor a criar ele próprio a sua emoção e não apenas a contemplar a de outrem para se

²¹⁶ Assim, os autores convidam o leitor “a un autre mode de participation que celui dont il avait l’habitude (...) Car, loin de le négliger, l’auteur aujourd’hui proclame l’absolu besoin qu’il a de son concours, un concours actif, conscient, créateur. Ce qu’il lui demande, ce n’est plus de recevoir tout fait un monde achevé, plein, clos sur lui-même, c’est au contraire de participer à une création, d’inventer à son tour l’oeuvre – et le monde – et d’apprendre ainsi à inventer sa propre vie” (Robbe-Grillet, 1963: 134). A leitura deve pois refletir a experiência da feitura autoral: “Si la escritura es una experiencia creativa, así debe serlo en alguna medida la lectura, al menos la de estas novelas, tan intensamente impregnadas de lirismo: se recrea la experiencia autorial con obvias variables de condición y situación, mas siempre partiendo de una actitud paralela, de una voluntad de aceptar como válida la tensión emocional manifiesta en el texto” (Gullón, 1984: 19-20). Na mesma linha, Ricoeur (1985 : 247) afirma que “le lecteur moderne risque de ployer sous le faix d’une tâche impossible, lorsqu’il lui est demandé de suppléer à la carence de lisibilité machinée par l’auteur. La lecture devient ce pique-nique où l’acteur apporte les mots et le lecteur la signification”. Também Danon-Boileau (1982 : 9) observa que “depuis Joyce, la place et la fonction du lecteur dans un roman a changé. Ce qu’on lui demande aujourd’hui n’est plus de se reconnaître dans les aventures et les passions d’un personnage, mais de s’identifier à l’écrivain lui-même. Lire, c’est prendre la place du créateur, faire sienne sa vision du monde, sa construction du langage: produire, à nouveau, le fictif”.

²¹⁷ A consabida paradoxalidade da obra unamuniana e dos seus postulados assumidamente contraditórios constitui igualmente um modo de obrigar o leitor a tomar uma posição, a não ser mero recetáculo de uma verdade proposta, mas a construir um sentido através da digladição das observações e perspetivas propostas pelo autor: “Es preferible, creo, seguir outro método: el de afirmación alternativa de los contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultante de lucha” (I : 784).

reflectir na sua” (CC1: 255-256). Para que o leitor seja assim cooperante, para que se converta em *lector in fabula*, tal como perspectivado por Umberto Eco (1983), é necessário preservar a abertura da obra, desmistificando desse modo o peso da impossibilidade que o escritor, como artista, sente de dizer, circunscrevendo-o, o absoluto. Dito absoluto deve ser construído, pelo contrário, em conjunto com o leitor, onde o silêncio, propagado por todos os mecanismos que temos observado, se revela como terreno afinal fértil. Como recorda Jaworski (1993: 161), “when words fail poets, when artists find language inadequate to express themselves, they find refuge in silence”.

Torna-se deste modo evidente que a inovação genológica a que tanto o *romance-problema* de Vergílio Ferreira quanto a *novela vivípara* de Unamuno estão associados serve sobretudo – e aí reside justamente o seu verdadeiro interesse – um propósito temático subordinado ao solucionamento da disforia irónico-trágica. Neste sentido, ambos concordariam com Butor (1960: 79) em que “a invenção formal do romance, longe de opor-se ao realismo como amiudamente supõe a crítica míope, é a condição *sine qua non* de um realismo mais fundo”. Dito realismo dá conta, precisamente, do hiato irónico em que o sujeito vive mergulhado: “Vivemos no tempo do fragmento”; “Nada é inteiro, consciente, estruturado nos seus elementos (...) e temos imensa pressa para irmos onde não sabemos, para virmos de novo a donde não tínhamos partido (...) comemos ao balcão do nosso frenesim (:..) mas toda a nossa vida é feita de farrapos, de bocados, de duas sandes comidas no snack” (P: 295). Assim, contra a receção realista da mimese aristotélica, “the textual mirror was turned inward” (Hutcheon, 1984: 46), tornou-se *narcísico* e passou a centrar a sua atenção no próprio processo, concretizando “a tension of transition between a concept of ‘realism’ based on product mimesis alone, and that which includes process, the shared act of creating a fictive universe”. Confirmando o romance como “reino do absurdo, do incongruente e do fragmentário” (Aguiar e Silva, 1999: 738), uma postura neorromântica defende assim a produção de “relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad” (II, 311)²¹⁸. É bem um outro tipo de realismo - “Que é que pode significar

²¹⁸ Como recordava Pío Baroja, em clara afinidade com Unamuno, “el arte (...) no es un conjunto de reglas, ni nada; sino que es la vida: el espíritu de las cosas reflejado en el espíritu del hombre” (1993: 14). Também Martínez Ruiz afirmaria que “ante todo, no debe haber fábula... la vida no tiene fábula: es diversa, multiforme, ondulante, contradictoria... todo menos simétrica, geométrica, rígida, como aparece

a solidez de uma narrativa num tempo de incertezas, de fragmentação, de instabilidade total? (...) a dominante não está na unidade mas no dispersivo e tumultuário. A desagregação moderna – sem o pensar, é esse o meu modelo” (CC3: 65) -, dando conta de uma disforia que a arte como reino dos possíveis eufóricos do humano procura anular, concretizando a dimensão projetiva do eu.

en las novelas... Y por eso, los Goncourt, que son los que (...) se han acercado más al *desiderátum*, no dan una *vida*, sino fragmentos, sensaciones separadas...” (1989: 133).

4. Existência heroica e humanismo – para uma axiologia da dignidade e da justiça – merecer o excesso

Y después, cuando esta súbita luna colgada bajo la que nos hemos reconocido se apague,
echaremos de nuevo a andar

Vicente Aleixandre, «*Entre dos oscuridades un relámpago*»

Através das soluções aparicionais que analisámos nos capítulos anteriores – o amor e a arte - o homem mergulhará nas coisas querendo subtrair delas o máximo de intensidade, o máximo de prazer ou, se preferirmos, o máximo de esquecimento. Mas, mesmo que ele se forje estas ilusões úteis, a verdade estalar-lhe-á em todos os poros, como bem soube Schopenhauer, quando afirmava que o universo está em luta *para nada* (cf. Philonenko, 1989: 255). A apoteose de aniquilamento será sempre esse assustador *silêncio dos espaços infinitos* de que nos falava Pascal. O romance continua a ser, apesar de tudo, o *género do desencanto* (Lukács, 1963), pois “um acto de presença não se define, não cabe nas palavras” (A; 179), “tudo o que é fundamental não tem voz nas palavras” (CFi: 106). A condição limitante que mais se impõe ao homem, no domínio do sentimento trágico da vida, é naturalmente a morte, perspectivada como tal, numa ordem ontológica que rasura a possibilidade de um pós-vida e que a representa, portanto, como nadificação: “no hay más verdadero infierno que la nada y su perspectiva” (VII: 159); “a morte é um muro sem portas” (A: 116-117). Como observa Walter Schulz (apud Csetjei, 2004: 16-17), “lo que caracteriza la metafísica desde la antigüedad hasta Hegel es que hizo declaraciones obligatorias sobre la muerte y el morir precisamente desde el punto de vista de la inmortalidad. El fracaso de esta metafísica es uno de los rasgos más decisivos en la actitud contemporánea frente a la muerte”. Desta atitude participam Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, dando conta da presença do tanatológico própria do horizonte do homem comum, seguindo as premissas de Schopenhauer, Kierkegaard e Nietzsche, mestres da idade de ouro da tanatologia filosófica, que integra Simmel, Scheler, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel ou Camus, em torno do conceito da morte como situação-limite, tal como interpretada por Jaspers (1953: 19).

Assim, absolutizada, a morte existencializa-se, como bem observou Josef Pieper (cf. Csetjei, 2004: 18), povoando o horizonte quotidiano do ser humano que se vê forçado a fazer um contínuo balanço da vida, conferindo a dita situação-limite uma

dimensão hermenêutica. É onde a morte se faz um *a priori* (Scheler, 1968) ou *interior à vida* (Simmel, 1986), mediante um sistema interpretativo, individual, desta. Explorada fundamentalmente por Heidegger, a dimensão hermenêutica da morte radicaliza a questão do seu sentido, mais do que do seu fundamento, não se tratando já de identificar o *quê* da morte, mas de resolver, resolvendo-se o sujeito nisso, o seu *para quê*: “Si del todo morimos todos, ¿para qué todo? ¿para qué?” (VII: 134)²¹⁹. As obras em análise, consubstanciando esta experiência da interiorização do tanatológico, configuram uma *meditatio mortis*, segundo a qual a morte não representa já apenas um *factum* mas ainda um *interpretativum*, através de uma inevitável consciencialização antecipadora da sua realidade que lhe confere um valor apofântico²²⁰. Assim, a aitiologia depende da teleologia, no que Unamuno precedeu e Vergílio Ferreira confirmou Heidegger e o seu conceito de projeção (*Entwurf*), mediante a exploração de uma existência referida ao sentido (cf. Csejtei, 2004: 71).

A projectividade da morte interiorizada à vida reconfigura o sentido desta²²¹: “Llega el momento en que sin que se tenga ocupada siempre la imaginación con la imagen de la muerte, ni la mente con su concepto, (...) su recuerdo se ha sustanciado en nosotros y lo llevamos presente siempre (...) Y entonces podemos decir que tenemos plena y verdadera conciencia de la vida, dado que es ésta un continuo irse muriendo” (VIII: 813). A vida, feita *sub specie mortalitatis*, configura-se como um “nascimento segundo” (II: 662), funcionando como limite futuro projetiva e retroativamente realizado através das formas da sua clarificação (o luto) e da sua ocultação (a relação amorosa, a literatura). Aqui, onde a metafísica surge, tal como bem observa Cerezo Galán (2009: 145) não como sistema explicativo de razões, mas como sistema justificativo do sentido, aquilo a que Unamuno chama uma met-antrópica (VII: 292), “sólo se comprende la vida a la luz de la muerte” (VIII: 746). A morte configura-se, pois, como “absurdo negro” (A: 45), “estúpida inverosimilhança” (ibidem). A projeção

²¹⁹ É por isso que Echevarría, em *Abel Sánchez*, afirma que mais do que um “¿Por qué nací?” deve o homem perguntar “más bien para qué nació” (II: 694). O *porquê* é inútil, como observa Unamuno, porque “la existencia no tiene razón de ser, porque está sobre todas las razones” (VII: 125). Por isso afirma que “hay que buscar un para qué. En el punto de partida, en el verdadero punto de partida, el práctico, no el teórico, de toda filosofía, hay un para qué” (idem: 126).

²²⁰ A experiência da consciencialização da morte, a sua experiência existencial que tem a forma da angústia existencial, de valor apofântico, tem igualmente um valor epistemológico: “Porque hay veces en que sin saber cómo ni de dónde, nos sobrecoge de pronto y al menos esperarlo, atrápanos desprevénidos y en descuido, el sentimiento de nuestra mortalidad (...) No la muerte, sino algo peor, una sensación de anonadamiento, una suprema angustia. Y esta angustia, arrancándonos del conocimiento aparental, nos lleva de golpes y porrazo al conocimiento sustancial de las cosas” (III: 209-210).

²²¹ É o que sustenta Ferrater Mora (1988: 120): “Cabe, pues, afirmar que la muerte otorga a la vida humana no sólo su realidad en cuanto ser, sino también su realidad en cuanto sentido”.

da nadificação a que acede, gerando assim um vazio que é aborrecimento, a *celeste eternulidade* de que falava Laforgue (2011), resulta no terror do aniquilamento do eu. Carregado da sede de existência de que falava Schopenhauer, este não pode libertar-se da *Sorge*, do seu ser-em-preocupação, dado que “justamente para mim o que era evidente não era a morte, era a vida” (A: 137). Acontece que a radical subjetividade da epistemologia unamuniana e vergiliana refere a existência do universo à consciência individual que a formula - “¿Qué sería un Universo sin conciencia alguna que lo reflejase y conociese? ¿Qué sería la razón objetivada, sin voluntad ni sentimiento? Para nosotros, lo mismo que la nada; mil veces más pavoroso que ella” (VII: 218)²²²; “o que existe à nossa volta não é o que existe à nossa volta, mas a nossa presença a isso, ou seja a sua intelecção” (IC: 293) – razão pela qual a morte individual consubstancia um absoluto de aniquilação: “Si tal supuesto llega a ser realidad, nuestra vida carece de valor y de sentido” (VII: 196); “Quando morreres, morrerá o universo contigo” (P: 267). A patética antecipação da morte transforma-se assim num modo de colocar a vida em questão e fundar uma ética que a subsumisse²²³. É necessário, por conseguinte, promover a *enérgeia* ou *evidentia* da nadificação, a *Grundbefindlichkeit* heideggeriana, de modo a estimular a autoreflexividade prática: “es preciso intentar de vez en cuando concebirse y sentirse no siendo” (VIII: 683), “era absolutamente necessário que a vida se iluminasse na evidência da morte” (A: 47). Dita antecipação permite justamente “integrar a morte na vida” (AN: 122), pese embora a impossibilidade da redução niilista, conforme sustentam Scheler e Kierkegaard (cf. Csetjei, 2004: 32-33)²²⁴. Ainda assim, “nada de grande se pensa sobre a vida, que não pressuponha o pensamento da morte” (P: 313), até porque é o intento de projetar a nadificação do ego que agudiza o desejo de preservação do mesmo: “Acaso, na verdade, uma vida seria assim tão valiosa se precisamente não houvesse morte?” (EI 2: 43).

²²² O mundo é, na epistemología unamuniana, representação subjetiva: “El mundo se hace para la conciencia, para cada conciencia” (VII: 116); “La existencia objetiva es, en nuestro conocer, una dependencia de nuestra propia existencia personal” (idem: 123).

²²³ Assim é na medida em que “la muerte pone en cuestión la vida misma, y se convierte en pregunta, en radical interrogante” (Marías, 1951: 295).

²²⁴ Kierkegaard, a este propósito, afirma que “pensar en que somos muertos es seriedad; estar presente como testigo en la muerte de otro hombre es disposición” (apud Csetjei, 2004: 50). A morte é assim configurada como acontecimento pessoal, a cujo acesso se veda a experiência interpessoal, numa interpretação solipsística, próxima à de Heidegger (1996: 261-262), que distingue claramente a *assistência* à morte do outro com o *ser* da morte, que é sempre radicalmente *individual*. Trata-se assim de uma morte individualizada, que se intercambia apenas consigo (Jaspers apud Csetjei, 2004: 106), que é única. Nesta perspetiva, afirmava Unamuno que “los hombres vivimos juntos, pero cada uno se muere solo y la muerte es la suprema soledad” (VII: 316).

A antecipação da morte, projetada como nadificação, despoleta no indivíduo a evidência do sem-sentido de tudo (VII: 178), promovendo desse modo a tentação do suicídio como afirmação de domínio humano sobre os seus próprios limites. Feito o principal e em limite único problema filosófico, tal como defende Camus²²⁵ – a saber: o de afirmar se viver faz ou não sentido – a pretensa resolução suicida resulta da evidência de que se é apenas um “absurdo e miserável bocado de carne” (IC: 133), porque “a hora que nos coube é a hora do Apocalipse” (EI 1: 177)²²⁶. Um *horror vacui* instala no homem a dúvida - “Perdeu-se em nós a segurança do saber, e a tranquilidade dos sistemas oscilou em inquietação. Quebrou-se a firmeza do afirmar, e dela regressámos para antes de ser firme” (IC: 17) - suscitada por um tempo sem verdades que ordenassem a existência individual, um tempo de “desagasalho” (Jaspers, 1968: 223) cunhado pela aniquilação de todos os referentes²²⁷. Não obstante, mesmo sendo certo que “no creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada de ultratumba, del vacío eterno” (II: 333), o suicídio é recusado: “Estar vivo não é suicidar-me (...) Não renego: assumo.” (CFi: 151). Pelo contrário, a antecipação da morte propõe ao homem um desafio ético que este deve assumir como seu: “¡Hay que vivir!” (II: 1152). Deste modo, através da afirmação do desejo se retardam ou adiam os efeitos de Cronos: “¡Felices aquellos cuyos días son todos iguales! (...) Han vencido el tiempo: viven sobre él y no sujetos a él” (VIII: 832).

Assim, e se é certo que a iminência da nadificação retira telicidade à existência humana, torna-se necessário fixar um valor ético para existir: “Yo creo que el mundo no tiene finalidad (...) somos los hombres quienes le damos un sentido y una finalidad que no tiene” (I: 104). Recordando portanto, com María Zambrano (2004: 84-85), que o pensamento existencialista em que ambos os autores se inscrevem, como precursor Miguel de Unamuno e como recetor Vergílio Ferreira, pretende fundamentalmente

²²⁵ “Il n’y a qu’un problème philosophique vraiment sérieux: c’est le suicide. Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d’être vécue, c’est répondre à la question fondamentale de la philosophie. Le reste, si le monde a trois dimensions, si l’esprit a neuf ou douze catégories, vient ensuite. Ce sont des jeux” (Camus, 1942: 12).

²²⁶ Trata-se do apocalipse de uma civilização moderna, nas palavras de Derrida (apud Pascoal, 2003: 66): “fim da história, fim da luta de classes, fim da filosofia, morte de Deus, fim das religiões, fim do cristianismo e da moral (...), fim do sujeito, fim do homem, fim do Ocidente, fim de Édipo, fim da terra”.

²²⁷ É o que observa Jaspers (1968: 225): “O homem atual não se acha marcado pelo facto de se apropriar simplesmente dos conteúdos que lhe são trazidos pela tradição (...) As velhas oposições quanto a perspetivas do mundo, como o individualismo e o socialismo, o liberalismo e o conservantismo, a revolução e a reação, o progresso e a estagnação, o materialismo e o idealismo, não correspondem já ao nosso tempo”.

justificar a vida mediante a elaboração de um projeto ético²²⁸, surge a necessidade de encontrar um valor para adequar a vida à morte, uma “ideia-força que ordena uma vida, a orienta, se impõe como a evidência, como tudo o que é indiscutível” (EI 1: 165) e que apresenta caráter individual: “El fin de la moral es dar finalidad humana, personal, al Universo” (VII: 264). Nesta ótica, quando Kierkegaard apelava a uma verdade que se lhe impusesse - “dai-me uma verdade pela qual possa viver e morrer” (apud Pina, 1995: 28-29) – aquilo que desejava era uma razão para ser num mundo em que tudo ruma em direção ao nada. Porque “no valdría la pena vivir el juego lúgubre de una vida sin razón de ser, sin sustancia sólida y sin esperanza reconfortante” (II: 1024), torna-se fulcral fixar “um mais que nós, (...) um Valor que nos absorva” (IC: 113), “salvar do amontoado de cinzas a pequena brasa viva que acenda outras fogueiras” (CF: 94), um valor que oriente o homem no seu horizonte desértico. Assim, “se não tens uma verdade que te oriente, vê se consegues arranjar uma e enquadrar nela o teu mundo” (P: 302)²²⁹.

O valor eleito por Miguel de Unamuno e por Vergílio Ferreira para suturar o dissídio irónico que a evidência da morte arquiteta é o do próprio homem, recusando desse modo “o encerramento da metafísica à já generalizada negação do homem e do humanismo” (CC4: 151). Assim, “na grande sucessão dos mitos é no entanto de surpreender que se não tenha criado ainda verdadeiramente o mito do próprio homem, que justamente a todos eles criou. Diremos que é a altura de ele ser compensado do seu labor e aceitarmos enfim que o homem se erga a mito de si próprio” (IC: 38). Na linha de Sartre, Malraux ou Camus, Vergílio Ferreira defende que o homem deve ser o “valor axiomático” central, após verificar que está “órfão no cosmos” (EI 3: 30). Deste modo, a morte de Deus propõe a sua substituição pelo homem super-humanizado (Nietzsche, 1968: 18), de modo a romper definitivamente com a ordem do divino transcendente, inscrevendo-o na ordem da imanência (Dostoiévski, 1951: 112). Torna-se portanto necessário regressar ao “fondo eterno y universal de la humanidad, que es la más honda

²²⁸ É assim na questão ética “que todos os demais problemas de Vergílio Ferreira se reverterem – *como* equilibrar-se naquele desnudo desamparo ontológico, isto é, como integrar na vivência quotidiana uma razão que possa ‘aguentá-lo’ em harmonia na inteireza de si, apesar da experiência desagregadora dum tempo duracional, dum tempo de morte” (Sousa, 2003: 349). É o que se depreende das palavras do autor: “Direi que o meu problema básico não mudou? Recuperar uma estabilidade na desagregação” (MO: 17).

²²⁹ Trata-se de uma subtil inversão da questão do fundamento epistemológico e ontológico do ser ou não ser, da verdade ou mentira do homem e da morte, para a questão do comportamento ético, na fundação de uma axiologia que justificasse o homem face à morte, seguindo a estratégia de Morin (apud Gavilanes Laso, 2003: 218): “El hombre, o bien renuncia a mirar la muerte, la pone entre paréntesis, la olvida, como se termina por olvidar al sol, o bien por el contrario, la mira con esa mirada fija, hipnótica, que se pierde en el estupor y de la que nacen los milagros. El hombre, que ha olvidado demasiado la muerte, ha querido, igualmente demasiado, mirarla de frente, en lugar de intentar rodearla con astucia”.

y fecunda idea” (I: 190), na defesa de um “humanismo integral” (CF: 34)²³⁰. Respondendo pois a Foucault, que anunciava, na sequência da morte de deus²³¹, a morte do Homem, Vergílio Ferreira afirmaria que “é absurdo julgar-se ‘a morte do homem’ como paralela à ‘morte de Deus’. Porque pela morte de Deus é que nasceu o homem, - à imersão de um correspondeu a emersão do outro” (IC: 373)²³². Assim, quando afirma que é preciso “negar Deus e sê-lo” (idem: 280), “instalar o homem mesmo nos aposentos divinos” (A: 259), o autor retoma a forma do ateísmo moderno tal como concebido por Kasper, que não recusa o projeto de divinização do próprio homem²³³, recordando claramente André Gide (apud Martínez Martínez, 2003: 272) - “Pero yo habré conseguido mucho si quito a Dios del altar y pongo al hombre en su puesto”.

Ambicionando assim uma espécie de super-homem, nascido da solidão humana e da sua finitude, é possível viver ainda em *enthousiasmós*, ter Deus dentro de si (cf.

²³⁰ O humanismo, observado em Unamuno por Zardoya (1968) ou por López (1985), nasce em Vergílio Ferreira com “a certeza de que o homem é o último valor irrecusável” (EI 4: 36). Nessa medida, o problema antropológico centraliza toda a produção do autor (cf. Júlio, 1996: 299), a partir de uma adesão ao Existencialismo, como ele mesmo reconhece: “Num tempo em que tudo, desde a Técnica à Política, tende a absorver o homem, se não mesmo a suprimi-lo (...), num tempo em que uma vida nada conta, e em que é quase irresistível perdermo-nos de nós entre as pedras e o ruído, o Existencialismo ergue o seu protesto, afirmando que o homem é pessoalmente, individualmente, um valor” (EI 2: 48).

²³¹ O vazio de Deus imprime no homem a vertigem do vazio, como a sentiu António, em *Manhã Submersa*: “uma tarde de verão que subíamos a um monte, ele parou e perguntou-me: / - Tu nunca, nunca, nunca pensaste assim: ‘E se Deus não existisse?’ / Fiquei sem fala, olhei Gaudêncio com terror. Porque tudo poderia entender: as faltas ao Regulamento, a familiaridade com o pecado e até mesmo o falar-se mal dos padres. Mas pôr em questão a existência de Deus parecia-me naturalmente um prodígio maior que o próprio Deus (...) Se Deus não existisse... Não imaginava ainda então todas as consequências de um mundo despovoado da divindade. Mas sentia flagrantemente que toda a máquina complicada que me trabalhava a infância (...) se arruinaria por si” (MS: 192). A morte de Deus foi proclamada no século XIX por Nietzsche em *Die fröhliche Wissenschaft* (1882) e *Also sprach Zarathustra* (1883). O filósofo tem sido considerado, com razão, como um dos pais do ateísmo contemporâneo, juntamente com Marx e Freud. Após o anúncio da morte de Deus, seguindo de perto Dostoiévski, Nietzsche (2010: 69-70), em *Assim falava Zarathustra* anuncia a emergência substitutiva dum Super-Homem: “O Deus que tudo via, mesmo o homem: esse Deus devia morrer! O homem não suporta que viva uma tal testemunha”.

²³² Como observa Gavilanes Laso (2003: 224), “la muerte del hombre como sujeto, como valor que instaura y da sentido a todos los valores, muerte esa que está en la raíz del antihumanismo contemporáneo, tiene en Vergílio Ferreira uno de sus más vehementes opositores”.

²³³ “L’athéisme moderne dans ses formes réfléchies n’a pas purement et simplement affirmé la non-existence de Dieu; il a toujours nié un Dieu bien déterminé, répressif à l’égard de l’homme et de la vie, pour attribuer à l’homme les prédicats divins” (Kasper, 1985: 77). A anulação de Deus pressupõe, não obstante, a persistência de uma vivência religiosa, como observa Eliade (1967: 197-198): “o homem profano conserva ainda traços do comportamento do homem religioso, porém expurgados dos seus significados religiosos (...) continua obcecado pelas realidades que abjurou”. Vergílio Ferreira não rejeita, por isso, a vivência do sagrado, transposta para o nível do Homem: “o retorno do sagrado deve ter que ver fundamentalmente com a recuperação da sacralidade do homem, da vida, da palavra, do mundo. A sacralidade está no que suspeitamos de mistério nas coisas, a força original de tudo o que espera o nosso olhar limpo, a nossa atenção humilde, a divindade que está em nós” (IC: 231). O autor inscreve-se assim entre aqueles que vivenciaram o vazio de Deus que, não satisfatoriamente preenchido pela ciência, induziu a impossibilidade de inibir o comportamento religioso, fundado numa nostalgia da divindade, ou do absoluto, na versão de George Steiner (cf. 2005), que erige aquilo a que Zambrano (cf. 2004) chamou as mitologias “profanas”, assentes nos mitos da Fraternidade Universal, da Natureza ou da Arte, a que Unamuno e Vergílio Ferreira agregam o valor do Homem.

Lagandré, 2000: 31 e ss.), encontrando “o jacto do deus que nos habita” (A: 93); “nuestro yo proyectado al infinito” (IV: 97)²³⁴. Assim, e conforme sugeria Unamuno, Deus não existe, *in-siste* (VII: 799), configurando uma hipertrofia do eu, subjazendo ao homem - “Dios no existe, sino que más bien sobreexiste, y está sustentando nuestra existencia, existiéndonos.” (idem: 854) -, pelo que “no es anegarme (...) en Dios lo que anhelo; no es ser poseído por Dios, sino poseerle, hacerme yo Dios sin dejar de ser el yo que ahora os digo esto” (VII: 137). Desenvolve-se, portanto, o apelo de um meio-dia solar e absoluto que, à maneira de *Also sprach Zarathustra* (1883) de Nietzsche, veja nascer uma nova ordem em que a potência antropomórfica (IV: 97) que Deus constitui se concretize: “E o grande Meio-Dia será o momento em que o homem, chegado a meio do caminho que vai do animal para o Super-homem, celebrará como sua esperança suprema o caminho declinante do ocaso; porque é o caminho para uma nova manhã (...) Todos os deuses morreram, o que queremos agora é que viva o Super-homem” (Nietzsche, 1985: 87, 88). Recordando a proposta ética de Schiller (1991: 122), segundo a qual “debo erguirme de esta esclavitud de la naturaleza a la dignidad de los espíritus, a la humanidad, a la divinidad”, e observando com Schlegel (1991: 67) que o desejo de divinização é uma condição humana²³⁵ - “The need to raise itself above humanity is humanity’s prime characteristic” – encontramos ainda na possível elevação do Homem a valor, na sua ascensão a um excesso de si mesmo, a possível criação de uma nova ordem - “a terra vai de novo cumprir-se, Deus voltou a erguer a mão: o Deus és tu” (AB: 68) – em que Cronos seja suspenso pelo domínio do homem divinizado: “Sou o deus único, o deus final, a terra não pode morrer” (idem: 265); “mais forte que o cansaço e a ruína, do lado de lá da amargura, é a voz da terra, da divindade do homem” (PS: 16). Encarando a vivência do sagrado sobretudo como vivência de um projeto desiderativo, a potência divina do homem reside justamente na esperança e no desejo. Assim, “llevar a Dios dentro, como sustancia de lo que esperamos” (VII: 321) pressupõe uma conversão do Deus lógico no Deus biótico, destacando em dita vivência fundamentalmente a dimensão redencional da metafísica religiosa (cf. Tanganelli, 2005: 193), assente no privilégio da angústia, ou da agonia unamuniana, como primeiro

²³⁴ Vergílio Ferreira parece concordar com Unamuno em que Deus resulta da experiência humana individualizada, em que ele é, segundo Feuerbach (1968: 325), a essência do homem aparecida individualmente: “De même que Dieu n’est rien d’autre que l’essence de l’homme, purifiée de ce qui apparaît à l’homme individuel, que ce soit dans le sentiment ou dans la pensée, comme limite”.

²³⁵ Trata-se daquele apetite de divindade a que sistematicamente se refere Unamuno: “Todo hombre que sea de veras hombre, todo hombre que lleve en sí una conciencia viva, un reflejo de Dios, siente un apetito de divinidad” (VII: 265).

princípio para que o sagrado seja caucionado: “no es, pues, necesidad racional, sino angustia vital, lo que nos lleva a creer en Dios. Y creer en Dios es, ante todo y sobre todo, he de repetirlo, sentir hambre de Dios, hambre de divinidad, sentir su ausencia y vacío, querer que Dios exista” (VII: 963). E acrescenta ainda Unamuno: “no creer que haya Dios o creer que no le haya, es una cosa; resignarse a que no le haya, es otra, aunque inhumana y horrible; pero no querer que le haya, excede a toda otra monstruosidad moral” (ibidem). Deus, assim pessoalizado, está relatado a um valor axiológico, fundando uma *praxis* - “Creer en Dios es anhelar que le haya, y es además conducirse como si le hubiera; es vivir de ese anhelo y hacer de él nuestro íntimo resorte de acción” (Marías, 1951: 219) – sustentada no privilégio do *anhelo* como princípio ético fulcral da existência humana²³⁶.

Interiorizando Deus e incidindo sobre a decisão do desejo deste por sobre o saber da sua existência, emerge um perfil ético assente num certo estoicismo associado aos traços da resistência em dignidade à morte e ao infortúnio, numa lição de aceitação dos limites, numa resignação que “não é sinónimo de submissão passiva ou desistência, antes significa serenidade profunda perante a ausência de justificação da vida e do destino humano, mas é, também, e não menos vivamente, coragem que se torna inventividade para enfrentar com autenticidade as antinomias e as grandezas da existência” (Araújo, 1995: 83). Uma defesa da imperturbabilidade do homem face aos seus limites (*ataraxia*), assente no princípio da dignidade humana, recusa porém o ideal ético estoico segundo o qual “toda a revolta é inútil como inútil aparece toda a esperança” (ibidem). Pelo contrário, dá-se um apelo à vivência em intensidade do próprio eu, pois “a redenção de nós próprios não a procuramos em nada separado de nós, mas na vivência profunda dos nossos inexoráveis limites” (CF: 75)²³⁷. Assim, e embora sabendo “que sou apenas um homem: a minha verdade tem os limites da minha

²³⁶ Não podemos por isso ignorar que “Unamuno nunca logra convertir el deseo de creer en un auténtico remanso de paz interior y diálogo con Dios” (Gray, 2001: 35). É justamente a preservação de dito desejo que ajuda a sustentar Deus, segundo Baudelaire (apud García Morejón, 1971: 224): “Je désire de tout mon coeur (...) croire qu’un être extérieur et invisible s’intéresse à ma destinée”. O autor francês, no entanto, procurava-o pela *justificação*, através de razões, e por isso concluiria disforicamente: “mais comment faire pour le croire?” (ibidem). Unamuno, pelo contrário, afirmaria: “Confieso sinceramente que las supuestas pruebas racionales –la ontológica, la cosmológica, la ética, etc., etc.- de la existencia de Dios no me demuestran nada; que cuantas razones se quieran dar de que existe un Dios me parecen razones basadas en paralogismos y peticiones de principio (...) Nadie ha logrado convenecerme racionalmente de la existencia de Dios, pero tampoco de su no existencia”. Momentos antes tinha referido: “Tengo, sí, con el afeto, con el corazón, con el sentimiento, una fuerte tendencia al cristianismo, sin atenerme a dogmas especiales de esta o de aquella confesión cristiana” (II: 367).

²³⁷ Trata-se do desespero “que vem de saber-se que nada redime um homem em face da certeza que tem de morrer. A não ser a resignação – que não é uma forma passiva de nos conformarmos com a vida, mas essa forma ativa que reconhece e se executa nos seus estritos limites” (IDM: 15).

condição. É tão mortal como eu” (M: 110), encontrando no desejo e num certo caráter resistivo a fundamentação pragmática da existência, o sujeito sabe ainda que “a Ordem está em ti, vasta, transbordante, imensa como os limites do mundo” (PS: 298). Depois de reconhecidos os limites da condição humana, procede-se desse modo ainda à pretensão de uma ativa “reconquista de uma harmonia do homem com a vida” (Ferreira apud Padrão, 1981: 223-224), fundamento do humanismo integral vergiliano que procura ainda a evidência de “uma alegria final nos limites da nossa condição” (CF: 34)²³⁸.

Retomando assim a linha kantiana que decorre da transição da *Crítica da Razão Pura* para a *Crítica da Razão Prática*, passando da negação da prova da existência de Deus à afirmação de um Deus desejado (cf. Padilla Novoa, 2001: 82), transformando-o num princípio não gnoseológico mas moral, interessa a existência Dele como de entidade que não é tanto do âmbito do Logos ou Ideia hegeliana mas sim da Vontade schopenhaueriana²³⁹. Colocando assim ênfase na fé como signo fundamentalmente afetivo, volitivo, sentimental ou biótico, expressão cordial ou intuitiva típica de São Paulo, recupera-se a máxima de Espinosa²⁴⁰ que, radicalizando a noção cartesiana de substância como aquilo que não necessita de mais nada para existir – *sive substantia* – prepondera o *conatus essendi*, o desejo de perduração, como essência do indivíduo que deseja ser indefinidamente, num apetite de eternidade, que consciencializado constitui a *cupiditas* (Marías, 1951: 155). Ora a *cupiditas* é a própria essência do homem – *Cupiditas est ipsa hominis essentia* – pelo que o desejo de Deus é suficiente para

²³⁸ Afirma por isso o autor: “fixado o homem nos seus estritos limites, só por distração ou imbecilidade ou por crime se não vê ou não deixa ver que ao mesmo homem impende a tarefa ingente e grandiosa de se restabelecer em harmonia no mundo, para que em harmonia a sua vida lucidamente se realize desde o nascer ao morrer” (EI 2: 48). Esta conceção enuncia-se igualmente em *Aparição*: “Sei-o hoje, só há um problema para a vida, que é o de saber, saber a minha condição, e de restaurar a partir daí a plenitude e autenticidade de tudo” (A: 12)

²³⁹ “La verdadera esencia de cada figura animal es un ato volitivo fuera de la representación” (Schopenhauer, 1982: 106).

²⁴⁰ A presença de Espinosa é fortíssima em Unamuno, sobretudo através da doutrina do *conatus essendi*: “Unamuno lee a Spinoza bajo el prisma de lo que para él es el problema fundamental de la filosofía, la cuestión de la supervivencia o de la inmortalidad personal y ve en el sistema construido por el filósofo judío una consolación para esa su falta de fe” (Álvarez Gómez, 2003: 138). Por isso afirma o autor que “tu esencia, lector, la mía, la del hombre Spinoza, la del hombre Buttler, la del hombre Kant y la de cada hombre que sea hombre, no es sino el conato, el esfuerzo que pone en seguir siendo hombre, en no morir” (VII: 112); “Recordemos ante todo una vez más, y no será la última, y aquello de Spinoza de que cada ser se esfuerza por perseverar en él, y que este esfuerzo es su esencia misma” (idem: 131). Unamuno faz assim repousar a verdade da vida, dos objetos e dos homens na necessidade da sua perduração, da sua eternidade, que os valida, seguindo de perto a doutrina helénica do *ἀεί οἶν*, do ente que sempre é.

concretizá-lo, na perspectiva de um Maurice Blondel²⁴¹, sendo possível afirmar que “si creo en Dios, o por lo menos creo creer en Él, es, ante todo, porque quiero que Dios exista, y después porque se me revela, por vía cordial, en el Evangelio y a través de Cristo y de la historia. Es cosa de corazón (...) No sé, cierto es; tal vez no pueda saber nunca; pero ‘quiero’ saber. Lo quiero y basta. Y me pasaré la vida luchando con el misterio y aun sin esperanza de penetrarlo, porque esa lucha es mi alimento y mi consuelo. Sí, mi consuelo. Me he acostumbrado a sacar esperanza de la desesperación misma” (VII: 971). Deste modo, fundamental é a preservação do desejo e a anulação da concretude do destino – que constituiria anulação da vontade e, por conseguinte, do próprio sujeito volitivo: “Nos puso [Cristo] lo inasequible como meta y término de nuestros esfuerzos. Y a ello ocurrió, dicen los teólogos, con la gracia. Y yo quiero pelear mi pelea sin cuidarme de la victoria. ¿No hay ejércitos y aun pueblos que van a una derrota segura? ¿No elogiamos a los que se dejaron matar peleando antes que rendirse? Pues esta es mi religión” (VII: 951-952). É necessário, desse modo, preservar a tensão entre o projetivo e o concreto, de modo a não anular o desiderativo que substancializa o sujeito²⁴²: “lo que más le une a cada uno consigo mismo, lo que hace la unidad íntima de nuestra vida son nuestras discordias íntimas, las contradicciones interiores de nuestras discordias. Sólo se pone uno en paz consigo mismo, como D. Quijote, para morir” (III: 465)²⁴³. Onde Schlegel argumenta, concordando com o que temos dito, que a ironia é, afinal, imprescindível (cf. Mellor, 1980: 11), revela-se o sofrimento inerente a dita ironia como condição necessária à própria vida. Porque “se não busca aquilo que se encontra, mas o que deve existir para lá, ou seja a própria procura” (P: 90), a anulação da *différance* (Derrida, 1967), a *redução eidética* (Husserl, 2008) é impossível e necessariamente impossível, pois é urgente viver: “Le chemin est fini, le voyage est commencé” (Lukács, 1963: 176). Assim se cauciona o célebre *esse tendit, et non est* de Santo Agostinho, como proposta ética fundamental, como condição que deve ser preservada: “Y el alma, mi alma, al menos, anhela otra cosa, no absorción,

²⁴¹ “*Accedere ad Deum*, ce n’est point comme un Titan escalader le ciel, c’est vouloir et pratiquer la maxime: *adhaerere Deo bonum est et libertas summa*, sans oublier que le mouvement initial et constant procede de la stimulation prévenante dont dépend toute causalité seconde” (Blondel, 1949: 156).

²⁴² Portanto, o sujeito ético, o herói unamuniano e vergiliano, é aquele que consegue preservar “esta tensión trágica entre el deber-ser (el orden de la posibilidad) y el ser (orden real), entre el todo o la nada, y permanece aguantando esta tensión sin buscar paliativos ni edulcorantes que hagan más llevadera la tragicidad de la existencia” (Gómez Blesa, 2004: 21).

²⁴³ A necessidade de permanência do desejo é enunciada por Schlegel (1968: 53): “Never will the mind that knows the orgies of the true Muse journey on this road to the very end, nor will he presume to have reached it; for never will he be able to quench a longing which is eternally regenerated out of the abundance of gratifications”.

no quietud, no paz, sino eterno acercarse sin llegar nunca, inacabable anhelo, eterna esperanza, que eternamente se renueva sin acabarse del todo nunca” (VII: 260)²⁴⁴. No rastro do *will to believe* de William James (1956), Unamuno recorda pois que o desejo é “la sustancia misma de mi alma” (VII: 137), arquitetando uma teoria da esperança fundada sobre o conceito da expectativa como estrutura ontológica da existência (cf. Mermall, 1978: 62)²⁴⁵.

Por isso mesmo, “más que creer, quiero creer” (IV: 806) e a imortalidade surge como quimera que é necessário não tornar concreta. O mistério associado ao quimérico abre assim para aquele *belo risco* (*kalos kindunos*) de Platão (2005: 87), da incerteza da utilidade da ação revoltada, na incerteza da realidade divina que dê um sentido ao homem em *conatus*, em perseverança, que o *premeie* ou *perdoe*. Unamuno prefere-o à inteligência, à hermenêutica racionalista, que recusa liminarmente: “Y de este choque, de este abrazo entre la desesperación y el escepticismo, nace la santa, la dulce, la salvadora incertidumbre, nuestro supremo consuelo. La certeza absoluta completa, de que la muerte es un completo y definitivo e irrevocable anonadamiento de la conciencia personal (...) o la certeza absoluta, completa, de que nuestra conciencia personal se prolonga más allá de la muerte (...) ambas certezas nos harían igualmente imposible la vida” (VII: 122-123). O *quid* da sua antropologia é, portanto, o *querer ser*, como bem observou Geoffrey Ribbans (1987), preservando desse modo a dúvida e a inquietação²⁴⁶. O sentimento agónico – unidade tensional profunda entre viver e morrer – é assim desejado na medida em que faz da vida um esforço com a morte em perspectiva, na ótica de Schopenhauer (cf. Cerezo Galán, 1989: 266), num aspirar infinito (*ein endlosses Streben*) que preserva a ironia trágica como necessidade ôntica. Dita ironia, que instalara o absurdo no coração do homem, ao tornar-lhe evidente o horizonte de nadificação face ao tudo a que este aspira, transforma-se assim não em

²⁴⁴ É esta a proposta ética que Unamuno lança: “Hay que inquietar los espíritus y enfusar en ellos fuerte anhelos, aún a sabiendas de que no han de alcanzar nunca lo anhelado” (IV:395); “la mayor caridad que puedes rendir a tu prójimo no es aplacarle deseos ni remediarle necesidades, sino encenderle aquellos y crearle éstas” (idem: 419); “No hay que darse opio, sino poner vinagre y sal en la herida del alma, porque cuando te duermas y no sientas ya el dolor es que no eres” (VII: 306).

²⁴⁵ Nisso reside a grandeza do homem sofedor do sentimento trágico da vida, porque, como recorda Souriau (apud Couprie, 1998 : 9), “la grandeur s’exalte sourtout, et atteint son maximum, dans la lutte (forcément inégale) avec la mort et le néant”. Assim, essa “vaine lutte de l’homme contre des forces qui l’accablent” (Biet, 1997: 174), que caracteriza o homem sofedor da disforia trágica, é, não obstante a sua vanidade, uma atitude imprescindível ao sujeito ético.

²⁴⁶ Na medida em que “la continuación de la existencia para el yo es el esfuerzo del querer-ser; la fuerza de la voluntad del yo es la fuerza vital de su proyecto, de modo que no hay diferencia entre ser-en-el-mundo y el concepto cotidiano que se expresa como ‘querer ser’” (Valdés, 2009: 53), torna-se fundamental preservar o sentimento agónico, pois “la fuente de la vida de cualidad es precisamente esta lucha hasta la tumba” (Csejtei, 2004: 70-71).

conclusão mas em princípio de uma vida. Tematizando esta problemática, Camus, como observa Ferreira de Brito (1995: 125), “tentou fundar uma ética hedonista da felicidade impossível, que abrisse uma janela sobre o absurdo trágico. Para Camus, o absurdo foi um ponto de partida e não de chegada. Se a violência é cíclica, inevitável e injustificável, a revolta moral (...) é a arma aconselhável”. O mesmo tipo de proposta resolutiva fizeram Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, através da proeminência do esforço por sobre a resignação pacífica. Reconhecendo assim que “é necessário que tudo acabe para saber onde eu começo” (NN: 207), perante uma situação de abandono cósmico, há uma questão ética que se coloca ao homem, obrigado a eleger os valores para ordenar a sua vida: “ser livre é instaurar uma ética, a nossa liberdade vazia não pode ignorar os Valores; ser livre é por força escolher” (IC: 357). Em evidente reminiscência sartriana, Vergílio Ferreira dá assim conta do absurdo como situação que gera uma tomada de posição, constituindo-se a partir dela uma axiologia em que o sujeito se origine: “Partindo do nada, sem leis inscritas numa vontade divina, abandonado a si mesmo, dotado além disso de uma liberdade necessária e total, o homem tem de constituir-se uma Tábua de Valores e de assumi-los em responsabilidade” (Ferreira apud Sartre, 1970: 210).

A eleição de um valor que torne a vida mais intensa e mais digna (Gray, 2001: 130) constitui uma *decisão existencial*, à maneira de Jaspers (1998: 126), a tomar perante a evidência do absurdo: “Lo importantes no es lo que haremos mañana, sino lo que hacemos ahora, o mejor dicho, lo que voy a hacer yo ahora” (VIII: 723). É onde surge a vida como “afirmação total que nada pode pôr em questão” (IC: 33), como valor que “devemos salvar para salvarmos o pouco de grandeza que nos coube” (idem: 193). Projeto ético de defesa da vida como máximo valor - “valor indiscutível (...) argumento derradeiro, evidência primeira, sobre a qual imaginamos ou sonhamos a reconstrução do futuro” (EI 4: 126) - surge a proposta da heroicidade resistiva ou sísifca do homem face à iminência da nadificação do ego: “E no entanto, é por esse instante de impensável brevidade de duração, que é nosso dever mobilizar todo o esforço de uma intensa atenção para que o melhor do universo se não destrua. Porque nesse mínimo está o máximo concebível da grandeza e do milagre. A vida. Tão pouco e tão tanto” (EI 5: 280)²⁴⁷. A defesa da vida através de uma existência heroica²⁴⁸ constitui assim “uma

²⁴⁷ Assim, e como observa Maria José Cantista (2003: 124), no romance vergiliano “acentua-se cada vez mais a presença de um existencialismo heroico, esbatendo-se o existencialismo niilista de Sartre”.

²⁴⁸ Sobre a noção unamuniana de herói cf. Ouimette (1974).

razão bastante para o homem encontrar o seu lugar no mundo e a inquietação que nos domina encontrar o seu repouso na própria maravilha de se estar vivo” (EI 4: 66). Para responder a este “apelo invencível da vida” (MS: 217), a existência heroica é um máximo de intensidade e de profundidade, potenciando o *kairos*, a possibilidade da apreensão dos instantes de *alegrias breves*, assentes na alegria de existir apenas, fazendo de ter nascido um privilégio²⁴⁹. Assim, destituída de objetividade ôntica, a morte apresenta-se no âmbito de uma subjetividade ética. Pese embora o facto de o destino trágico ser inevitável, interessa sobretudo que “cuando al fin me muera, si es del todo, no me habré muerto yo, esto es, no me habré dejado morir, sino que me habrá matado el destino humano. Como no llegue a perder la cabeza, o mejor aún que la cabeza el corazón, yo no dimito de la vida; se me destituirá de ella” (VII: 186), para que, nas palavras de Vergílio Ferreira, a morte não tenha razão contra a vida (A. 247). É onde o sentimento trágico se transforma em “fuente de las hazañas heroicas” (VII: 183), isto porque, não obstante a subsistência do *fatum*, há ainda, conforme observa Vergílio Ferreira, “a liberdade de ir contra isso pela *hybris* que é um acto de orgulho” (CC5: 388). Projetando a dimensão ideal da ironia trágica - “Porque só no impossível é que vale a pena o que é humano” (NT: 13) – procura-se conter assim, através do esforço resistivo da *hybris*, uma humanização da existência - “o homem é o que de maior o mundo contém. Recuso-me, portanto, a que o mundo seja esvaziado dessa presença humana e só o compreendo com a presença intensíssima do mesmo homem nesse mundo” (Ferreira apud Padrão, 1981: 295) – alicerçada numa procura de exceder os limites que o fracassam, ainda que os mesmos sejam inultrapassáveis: “Jamais sairás do teu corpo, ó homem mortal. Mas, só querendo transcendê-lo, tu és homem à tua medida” (IC: 187).

Assim se anuncia a dimensão ética da antropologia unamuniana e vergiliana, assente na noção de Justiça como valor absoluto. Através de uma filosofia da ação quixotesca (cf. Urrutia, 1997: 239), o homem vê-se forçado a reagir atuando, assumindo a justiça de estar vivo, a injustiça da morte que a sua condição lhe reservou: “Obra como si hubieses de morirte mañana, pero quieres eternizarte. El fin de la moral es dar finalidad humana, personal, al Universo; descubrir la que tenga –si es que la tiene- y

²⁴⁹ Concordamos pois com Luís de Araújo (1995: 82), o qual afirma que “é esta fidelidade à existência, às vezes expressa em melancolia, outras traduzindo uma vontade jovial de viver que subsiste ao longo da sua obra e que, afinal, significa a resposta humana à afronta do silêncio insondável”.

descubri-la obrando” (VII: 887)²⁵⁰. Numa inclinação para o erostratismo se processa assim a confiança (*pistis*) na fuga para o nível do transcendente contra a ameaça niilista (cf. Tanganelli, 2005: 179), mediante a obstinação do desejo: “¿Qué soy yo? Un hombre, que tiene conciencia de que vive, que se manda vivir y no que se deja vivir, un hombre que quiere vivir, Apolodoro, vivir, vivir. Yo tengo voluntad y no resignación de vivir; yo no me resigno a morir, porque quiero vivir, no, no me resigno a morir, no me resigno” (II: 333). Concretiza-se deste modo aquilo que Rahner (1979: 159) designa por “existencial sobrenatural”, que dá conta dessa implantação da transcendência na imanência, na vivência do desejo feito máxima práxica. Dado que “não há esperança senão na sua acção” (Sartre, 1970: 272), Unamuno afirma a urgência da ação do *homem revoltado*, à maneira de Camus (1951): “El viejo adagio de que *operari sequitur esse*, el obrar se sigue al ser, hay que modificarlo diciendo que ser es obrar y solo existe lo que obra, lo activo, y en cuanto obra” (Marías, 1951: 248). Essa é a única forma de adequar a vida à morte, sem que a mesma se dilua, mediante um otimismo de pendor trágico (Mounier, 1960), que, embora seja uma *esperança para nada*, é ainda uma esperança em intensidade: “Sei que não há ‘espírito’, sei que hei-de morrer. Mas o saber isso e que sou um arranjo de água e de barro, e que a ‘liberdade’ é verdadeiramente, logicamente, um absurdo, não me ajuda nada: neste instante; eu *penso*, eu *sei*, eu *quero*, eu dou vida ao que me cerca” (CFi: 124). Suspendendo a lógica finalística da existência humana, que sempre se lança para a morte, a experiência da intensidade da vida possibilita pelo menos, e é já tanto, a ilusão da passagem para o *ponto ómega* tal como concebido por Teilhard (cf. Coelho, 2003: 136), proporcionado pela ascensão do Homem à *nooesfera*. Assim, o homem revela-se existencialmente protetor da *dignitas* que o substancializa em grandeza e em intensidade – e já não em finalidade – como caso exemplar na resistência à morte. Na raiz estoica do movimento revelacional do fim, remetente fundador da angústia existencial unamuniana e vergiliana, o *prot-agonista* habitante dessa falha essencial na justiça do cosmos resolve-a numa paradoxal lucidez trágica da sua inevitabilidade e da necessidade de, não obstante essa inglória tragicidade, investir na obstinação de rejeitá-la. Através de uma “visão total e resistente do mundo” (Pr: 176), ele persegue a sobrevivência, ainda, dos “sentimentos nobres do homem, (...), o

²⁵⁰ O privilégio da ação surge em Unamuno, tal como observa Ricardo Diez Hochleitner (1976: 25), como resultado da análise existencial com apoio da reflexão fenomenológica, como tinha sublinhado já Julián Marías (1951: 176): “Este método desarrollado principalmente por Husserl y aplicado a la literatura por Heidegger y Sartre mantiene que el hombre manifiesta la realidad total a través de la acción: uno es lo que hace”.

milagre da ‘aventura’, ideal do moderno quixotismo (...) o esforço de uma dignificação humana”, porque sobra ainda “um meio de lutar – até ao fim -, com os restos de dignidade que nem a morte vence, porque a justiça não morre” (ibidem). Assim, o estoico resolve-se num contraestoico, por ser a aceitação da morte recusa da sua justiça, apelando à cisão fundamental com a ordem cósmica, na prolongação não propriamente de uma violência esperançada, mas de uma consciência revoltada. Nesse sentido afirmaria Schopenhauer que “uma vida feliz é impossível e o que o homem pode realizar de mais belo é uma existência heróica” (apud Tavares, Ferro, 1999: 80).

Tornada injusta, no âmbito de uma sobreposição da antropologia ética – de que a literatura participa como instrumento fulcral – à epistemologia e à ontologia, o homem triunfa finalmente sobre a morte, segundo o processo de heroicização de *Édipo em Colono*, de Sófocles, em que o protagonista, quando confrontado por Teseu acerca de quando se manifestariam os seus benefícios, responde: “Quando morrer, e tu me tiveres sepultado” (Sófocles, 2001: 52). Também para Miguel de Unamuno e para Vergílio Ferreira, “el que no pierde su vida, no la logrará” (VII: 186), há “una muerte como vida de la muerte” (I: 512), seguindo o exemplo quixotesco de persistência na idealização do eu por sobre a pretensão de uma realidade que tenta encerrá-lo nos seus estritos limites: “peleemos contra el destino, y aun sin esperanza de victoria; peleemos contra él quijotesicamente” (VII: 224). A heroicidade quixotesca é exemplo da morte como concretização da mencionada injustiça e, como tal, do triunfo do homem injustiçado: “Don Quijote es, merced a su muerte, inmortal: la muerte es nuestra inmortalizadora” (III: 253); “Sí, Don Quijote mío, la muerte tornó a darte vida y vida imperecedera” (III: 237)²⁵¹. Esta visão resistiva da existência, que Unamuno terá herdado de Byron (cf. Hudson, 1991: 10), propõe a aplicação do homem no sentido de promover a sua própria singularidade, que o torna insubstituível, que faz da sua morte uma significativa perda: “Todos, es decir, cada uno, puede y debe proponerse dar de sí todo cuanto puede dar, más aún de lo que puede dar, excederse, superarse a sí mismo, hacerse insustituible”

²⁵¹ Da morte resulta assim aquela que é a *pessoa espiritual*, nas palavras de Max Scheler (1968: 25), horizonte integrante dos atos individuais da vida humana que lhe dão um sentido definitivo. É assim o sujeito hermenêutico aquele que resiste à morte, recusando a negação protagonizada por Nietzsche (cf. Aurora, 1999: 204) e por Heidegger (1996: 270-271) de que houvesse interesse na preocupação do pós-vida (ou no *Dasein* heideggeriano) no âmbito de uma fenomenologia tanatológica. Scheler seria seguido por Georg Simmel, que remete para Goethe na incorporação de uma ética à questão tanatológica (cf. Csejtei, 2004: 69), segundo a qual a imortalidade interessa não como benevolência mas como um privilégio que devemos merecer pela forma da nossa vida.

(VII: 278)²⁵². Assim se concretiza uma *eudaimonia*²⁵³, isto é, a satisfação do desejo de superação pela transcendência mediante a autoafirmação e preservação da consciência, através de um *esfuerzo* inclinante, confirmando assim que “ese paréntesis o sala de espera entre la nada y la nada, ese tránsito fugaz, podía tener algún sentido” (Gullón, 1971: 78-79).

Este processo de utopização da existência torna-a ética, tal como Unamuno por outras palavras afirma: “por el que hayamos querido ser, no por el que hayamos sido, nos salvaremos o perderemos” (VII: 1124)²⁵⁴. Assim, numa máxima ética que recorda Ricardo Reis – “põe quanto és no mínimo que fazes” (2000: 130) -, o narrador de *Nítido Nulo* afirmaria: “Foi para isso que vim, para ser todo onde for” (NN: 183). Esta é condição necessária e suficiente para “fundar em dignidade e plenitude a vida do homem” (Ferreira apud Padrão, 1981: 207), pois “só vale a pena na vida o que for contra a morte, contra a qual não temos verdade nenhuma” (NT: 225). Modo consumado de resistência à morte é a sua própria aceitação, pois o homem é-lhe triunfante “depois de a morte o não poder surpreender (CFi: 45)”²⁵⁵. Cabe ao sujeito trágico viver em superação, em heideggeriana ultrapassagem do eu a si mesmo²⁵⁶ - “Sólo es hombre hecho y derecho cuando quiere ser más que hombre” (III: 81) -, assumindo a responsabilidade do seu próprio destino, conforme Basdekis (1974: 66) - “não está nas nossas mãos o nosso destino, mas está fazer com que ele seja nosso” (EI 1: 8) -, fazendo da vida um instante de intensa fulguração, “porque o erro e a degradação e a injustiça não devem ter razão” (CC5: 343). Partindo do *ser-para-a-morte* de Heidegger, Unamuno e Vergílio Ferreira aderem assim a um *ser-contra-ela*, ao

²⁵² A necessidade de se fazer insubstituível é o apelo fundamental da ética unamuniana: “Y no sólo se pelea contra él [o Destino] anhelando lo irracional, sino obrando de modo que nos hagamos insustituibles, acuñando en los demás nuestra marca y cifra, obrando sobre nuestros prójimos para dominarlos; dándonos a ellos, para eternizarnos en lo posible (...). Y el obrar de modo que sea nuestra aniquilación una injusticia, que nuestros hermanos, hijos y los hijos de nuestros hermanos y sus hojos, reconozcan que no debimos haber muerto, es algo que está al alcance de todos” (VII: 359); “Sé tú, tú mismo, único e insustituible” (II: 361); “el sentimiento de hacernos insustituibles, de no merecer la muerte, de hacer que nuestra aniquilación, si es que nos está reservada, sea una injusticia” (VII: 358).

²⁵³ Ecoam aqui as célebres palavras de Albert Camus (1994: 170) que encontra na sísifca obstinação contra o destino uma conquista que o torna triunfante por sobre ele: “La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux”.

²⁵⁴ É onde definitivamente Unamuno encontra o interesse da filosofia: “toda teoria filosófica sirve para explicar y justificar una ética” (VII: 186-187).

²⁵⁵ Ecoa nesta conceção aquela outra de Nietzsche (1974: 128-129): “Por simples amor da vida, dever-se-ia querer uma morte diferente, livre, consciente, que não seja um acaso, nem uma agressão por surpresa”. Nesse sentido, afirmava Vergílio Ferreira que “se há um triunfo sobre essa condição, tal triunfo vem fundamentalmente de a *sabermos*” (CF: 78). Deve sobreviver “ao menos a plenitude de *ver*, de saber iluminadamente, de assumir” (idem: 81).

²⁵⁶ “O homem é e é homem enquanto é o existente (...) num processo de ultrapassagem, na abertura do ser” (Heidegger, 1985: 79).

modo de Malraux, procurando fazer com que o nada que ao homem está reservado constitua face a ele, à sua grandeza, já não tanto um absurdo, mas uma injustiça²⁵⁷. É necessário merecer viver.

²⁵⁷ Unamuno repete, por isso, as palavras de Sénancour: “L’homme est périssable. Il se peut mourir; mais périssons en résistant, et, si le néant nous est réservé, ne faisons pas que ce soit une justice” (II : 209), como o fizera já Fidelino Figueiredo (apud García Morejón, 1971: 500), que com ele manteve fortes afinidades: “fazer desesperadamente por não merecer a morte ou, por conversão lógica, fazer por merecer essa almejada imortalidade”. Erige em torno delas a sua própria ética : “Conozco un hombre desdichado que, bajo el peso de la perspectiva de ultratumba, pelea con todas sus fuerzas por hacer que si le está destinado el anonadarse la conciencia sea este anonadamiento una injusticia, por merecer la inmortalidad, por hacerse en cada cosa en que se empeña o le empeñan insustituible (...) obro para no merecer la muerte completa e irrevocable, para todos mis hermanos piensen cuando yo muera que no debía haber muerto, que me hice insustituible” (IV: 1239-1240); “Merezcamos la inmortalidad, aunque no la alcancemos. He aquí un robusto cimiento de actividad. Merezcamos no morir” (‘idem: 1237).

Conclusão

Conforme observámos, as obras de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira, relatadas fundamentalmente a uma antropologia, definem o sujeito como aquele que está mergulhado no pressentimento de uma discordância entre o plano do *concreto* em que se move, o seu *nada*, e do *projetivo* que concebe como a-fazer, como aquilo que é próprio do seu *excesso*. Assim se revela a experiência existencial como *forma do paradoxo* sob a configuração da dualidade experiência/expectativa que configura a ironia trágica. O abandono do sujeito ao caos de uma realidade contraditória, do que é ao que *deveria ser*, agudiza uma certa não coincidência do homem consigo mesmo. A superação deste hiato, conforme analisámos no Capítulo 1 (Secção 1.1.) constitui a problemática central das narrativas unamunianas e vergilianas, na demanda da recoincidência *ipse/idem* que possibilitasse a realização da idealidade do ego, o fugaz e instantâneo fulgor da revelação da verdade, em que se conquista à angústia a harmonização do eu a si mesmo, concretizando a idealidade no âmbito da realidade.

Em dito capítulo pudemos constatar que a experiência da ironia trágica assenta na conceção do absurdo do real em face da morte, questão fundadora para ambos os autores e que resolvem de formas similares, através daquilo a que chamámos a *sensualização da experiência redentora*, que abordámos ao longo do Capítulo 2, e da *apologia do homem sensível*, que o Capítulo 3 desenvolveu, apresentando deste modo possibilidades de resolução da dimensão trágica da existência, através de uma esperança salvífica que encontra na promessa redentora da obra artística, literária em particular, e da relação amorosa, associadas a um *aparecer* do eu a si, ao *llegar a ser* unamuniano, formas fulcrais de desenvolvimento. A partir da vocação artística e amante do humano, surge o *desejo* da anulação da relação irónica-trágica entre o sonho do sujeito (o seu *todo*) e o ecrã disfórico do real (o seu *nada*), de tal forma que ele se realize na absoluta presença do eu a si, concretizando no seu real a sua dimensão ideal, o seu *excesso*.

O desencontro expresso pela ironia trágica traduz-se numa série de disforias que desenvolvemos ao longo do presente texto e que poderiam sintetizar-se em três disforias principais, a saber: 1) o desejo de eternidade face à iminência absurda do fim; 2) o desejo do outro impossibilitado pela solidão fundamental do mesmo; e 3) a conjunção de ambos na dissolução do sonho do Homem, ou do seu absoluto num real que o perde em comezinhas questões e no qual ele não se *realiza*. Nasce assim o *sentimento trágico*

da vida unamuniano, a sartriana *náusea*, a angústia existencial. A injustificação da vida perante o nada revela ao Homem o seu absurdo, se *ser é ser-para-a-morte*. Motivos como a perda do tofófilo, a prisão no familiar, a impossibilidade da concretização do amor, a incomunicabilidade radical, desenvolvidas no Capítulo 2, desencadeiam-se assim em torno de um signo comum, de uma mesma função, que é o grande sem-sentido unamuniano e vergiliano: a condição finita do humano, revelada exatamente onde ele se promete à eternidade – no instante ambíguo da aparição, conforme observámos na Secção 1.2 do Capítulo 1.

Cronos é assim a verdadeira obsessão de Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira, no seu pendor devorador. Não se trata de um tempo mensurável ou inerte, mas de um tempo vivo, a *duração* real de Bergson. É onde a morte surge como elemento fundador de uma narrativa sobre a vida, fazendo da literatura uma *meditatio mortis*. Sob o signo da hegeliana *consciência infeliz*, a dor consciencializada associa a razão à morte, faz da inteligência uma insuficiência, como constatámos na Secção 1.2 do Capítulo 1, terrífica não só porque escassa para entender e para justificar a condição mortal do Homem, mas principalmente por despertar nele a lucidez dessa condição. E se *trágico é saber*, a personagem unamuniana e vergiliana vive desde o início da narração a *anagnorisis* aristotélica, ela tragicamente *sabe* do seu protagonismo ou disso que é a sua prot-agonia. A vida, *rápida* como uma *sombra*, indecisa como uma *niebla*, confronta o eu com o ser limitado e perecível da pessoa, lança sobre ele todas as perguntas para as quais não encontra uma resposta.

Ainda assim, contra esta náusea, há uma possibilidade salvífica que se resgata à incompreensão, dada na medida daquilo que Vergílio Ferreira designaria por *aparición*, o unamuniano *llegar a ser*, autêntico instantâneo subjetivo-revelacional do eu a si, suspensão ou *epifania* como movimento instaurador de um sentido, a que nos reportámos na mesma secção deste texto. Nesse esporádico instante, o ser-para-a-morte muda-se, tal como em Malraux, em *ser-contra-ela*. Para esse *llegar a ser* concorrem actantes diversos, de entre os quais destacámos aqui dois, justamente 1) o actante *experiência do Feminino/experiência do Amor*, concretizado euforicamente no ator *Mulher*; e 2) o actante *Arte*, relatado particularmente à literatura, que analisámos nos Capítulos 2 e 3, respetivamente.

Se o amor é garantia da continuação da vida, dialogizada, é na solidão que os protagonistas unamunianos e vergilianos vivem a presença da morte, a sua aproximação, conforme observámos no Capítulo 2. Assim se chega a uma poética da

mútua necessidade, que faz do outro uma obsessão e do amor, antes de mais, um autêntico suporte ontológico. O projeto desiderativo resulta, desde logo, da rutura com as figuras do passado familiar, dada sobretudo pelo relato da morte dos pais, motivo separacional do eu a si mesmo. Dita rutura preconiza a urgência da *fixação de um valor* autêntico num mundo/numa ordem degradado/a, reportando-nos à teoria do romance de Lukács, a fixação de uma *estrela polar* que se insinuasse na *névoa*. Essa rutura com o *espaço topofílico*, o espaço familiar, introduz a necessidade de *iniciar* uma adaptação do sujeito a um novo espaço que no seu horizonte futuro desempenhasse função similar, um *espaço de familiaridade*. O familiar identifica-se com o materno, tal como a obsessão com o fantasmático da presença da mãe como *memória engolidora* confirma, como vimos no mesmo capítulo. O desejo do feminino é assim o desejo de uma figura de mediação no processo de criação dessa refundação familiar, como figura investida de amor maternal e erótico a um tempo.

Porque a identidade (a *ipseidade*) implica a alteridade, nesta conceção especular de fundação do eu, emerge o corpo feminino como espaço topofílico que prediz um percurso em torno do freudiano *desejo do outro* como possibilidade de formulação dialógica do eu, na demanda da coincidência entre o *en soi* e o *pour soi* sartrianos. Objeto do projeto desiderativo da narrativa, dito encontro possibilitaria a concretização do momento epifânico da aparição, vivência absoluta do instante que Agamben identifica com o *prazer*. E, no entanto, o encontro erótico é fugaz, como vimos no Capítulo 2, dada a relação conflitual que se estabelece com o feminino, onde o *perigo de engolimento* do eu pelo outro se agudiza, segundo uma conceção da relação amorosa como arena antropofágica, associada portanto a uma tanatologia, agudizada pela sacralização da figura feminina e pela persistência da memória familiar/materna, que impossibilita um desempenho maduro do presente por parte do eu.

Fracassada, no limite, a relação amorosa, a segunda via aparicional é a experiência estética, através do elemento circular que as narrativas egográficas de ambos os autores acabam por desenhar segundo processos diversos, analisados ao longo do Capítulo 3. Os recursos narrativos que tendem à circularidade discursiva concorrem para conferir ao espaço do romance um autotelismo fundador de uma cisão entre os planos do real e da narrativa que, entrando numa espiral de sentidos, acaba por inventar-se mecanismos de propagação, de entre os quais destacámos a circularidade diegética, o carácter fragmentário do discurso, a presentificação, a repetição, o autobiografismo, a *mise en abyme* e a conversão do narrador-autor em personagem, concorrentes todos eles

para conferir à obra uma abertura constitutiva que cria uma ilusão de perpetuidade que, por inexistente no projeto erótico, o fracassara. Desse modo, como constatámos, a narração configura uma série de mundos imaginários alternativos ao mundo atual do narrador, à sua *situação* trágica, mundos que o realizem. A emergência do projeto memorial/circular contra a linearidade teleológica de um tempo que a narrativa pretende anular concretiza assim o tempo transcendente ou esférico, fazendo da literatura uma espécie de ilusão útil com um certo grau de efetividade na anulação do sentimento irónico-trágico.

Não satisfeitos com as soluções aparicionais apresentadas nos Capítulos 2 e 3, Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira encontram ainda uma outra orientação para a existência que emerge da liberdade criativa que determina opções éticas fundamentais. Para defender a vida, fundam ambos uma axiologia, um humanismo em que o ser humano se configura como um valor axiomático. Cabe-lhe ainda uma *decisão existencial*, que culmina na afirmação do valor da vida e do ser humano. Defendendo assim o *humanismo integral*, na formulação vergiliana, nasce uma nova e diversa experiência da esperança, anunciando que a morte *não deve ter razão contra a vida*, ainda que a esgote, que a coragem deve prevalecer, fundando uma ética da resistência face à morte, do unamuniano ideal do quixotismo, do homem revoltado tal como concebido por Camus, experiências que se ligam ao que Espinosa define como *conatus essendi*, instinto de conservação, conforme observámos no Capítulo 4.

A consciência da morte liga-se diretamente à experiência do desencanto existencial, através da sua antecipação não esperançosa, trágica, irreversível. Perante esta aporia, haverá ainda alguma alternativa à angústia de nos sabermos mortais? Para dizer-nos que sim, Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira deslocam a questão do grau da sua *possibilidade* ontológica para o grau da sua *justiça* axiológica. Não se trata, agora, de saber se pode o Homem abraçar o cúmulo do seu sonho, mas de decidir sobre a permissão de que tal facto seja uma justiça. Porque o indivíduo tem ainda uma última palavra a dizer, escolhendo entre levar uma vida anexada ao valor da indiferença ou conduzi-la através da *dignitas*, com a sísifica obstinação na vontade de viver, no *desejo*.

É esta segunda possibilidade que os autores elegem, pois nela reside a grandeza do homem sofredor do sentimento trágico da vida. Essa heroicização da existência é o feito que todo o homem deve a si mesmo. Assim despojado dos critérios da *verdade* ou da *salvação*, restam ao homem aqueles da *justiça* e da *dignidade*, ou seja da perseguição de um ideal da sua injusta finitude. O agonismo das personagens das narrativas dos

autores é, portanto, *exemplar*, e fala-nos da urgência de lutar com o mistério, na esperança de que a morte, consumando uma injustiça, se lhe rendesse. Porque – e esta é, de acordo com o que procurámos demonstrar, a proposta fundamental das literaturas de Miguel de Unamuno e de Vergílio Ferreira – é necessário que face ao nada a vida se tenha imposto como um *excesso*.

Bibliografia

1. Bibliografia de Miguel de Unamuno

Obras Completas (edição de Manuel García Blanco), em nove volumes, Escelicer, Madrid, 1966.

2. Bibliografia de Vergílio Ferreira

2.1. Ficção

A Curva de Uma Vida, Quetzal, Lisboa, 2010 (póstuma)
A Face Sangrenta, Tip. Ideal, Lisboa, 1953.
Alegria Breve, Bertrand Editora, Lisboa, 1991 [1965].
Aparição, Bertrand Editora, Lisboa, 1997 [1959].
Apelo da Noite, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 [1963].
Até ao Fim, Bertrand Editora, Lisboa, 1996 [1987].
Cântico Final, Bertrand Editora, Lisboa, 1983 [1960].
Cartas a Sandra, Bertrand Editora, Lisboa, 1996 (póstuma).
Contos, Bertrand Editora, Lisboa, 1995 [1976].
Em Nome da Terra, Bertrand Editora, Lisboa, 1997 [1990].
Estrela Polar, Bertrand Editora, Lisboa, 1992 [1962].
Manhã Submersa, Bertrand Editora, Lisboa, 1997 [1953].
Mudança, Livraria Bertrand, Lisboa, 1978 [1949].
Na Tua Face, Bertrand Editora, Lisboa, 1993 [1993].
Nítido Nulo, Livraria Bertrand, Lisboa, 1983 [1971].
O Caminho Fica Longe, Inquérito, Lisboa, 1943.
Onde Tudo Foi Morrendo, Coimbra Editora, Coimbra, 1944.
Para Sempre, Bertrand Editora, Lisboa, 1996 [1983].
Promessa, Quetzal, Lisboa, 2010 (póstuma)
Rápida, a Sombra, Bertrand Editora, Lisboa, 1993 [1974].
Signo Sinal, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 [1979].
Uma Esplanada Sobre o Mar, Difel, Lisboa, 1986.
Vagão «J», Livraria Bertrand, Lisboa, 1982 [1946].

2.2. Ensaio

Arte e Tempo, Ed. Rolin, Lisboa, s/d.
Carta ao Futuro, Bertrand Editora, Lisboa, 1985 [1958].
Da Fenomenologia a Sartre, Presença, Lisboa, 1970 [1962].

Do Mundo Original, Livraria Bertrand, Lisboa, 1979 [1957].
Espaço do Invisível I, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 [1965].
Espaço do Invisível II, Bertrand Editora, Lisboa, 1991 [1976].
Espaço do Invisível III, Bertrand Editora, Lisboa, 1992 [1977].
Espaço do Invisível IV, Bertrand Editora, Lisboa 1995 [1987].
Espaço Invisível V, Bertrand Editora, Lisboa 1998 (póstuma).
Invocação ao Meu Corpo, Bertrand Editora, Lisboa, 1994 [1969].
Interrogação ao Destino, Malraux, Bertrand Editora, Lisboa, 1998 [1963].
Sobre o Humorismo de Eça de Queirós, Coimbra Editora, Coimbra, 1945.

2.3. Fragmentos

Escrever (edição de Helder Godinho), Bertrand Editora, Lisboa, 2001 (póstuma).
Pensar, Bertrand Editora, Lisboa, 1997 [1992].

2.4. Diário

Conta-Corrente 1, Livraria Bertrand, Lisboa, 1982 [1980].
Conta-Corrente 2, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 [1981].
Conta-Corrente 3, Bertrand Editora, Lisboa, 1990 [1983].
Conta-Corrente 4, Bertrand Editora, Lisboa, 1993 [1986].
Conta-Corrente 5, Bertrand Editora, Lisboa, 1987 [1987].
Conta-Corrente (nova série) I, Bertrand Editora, Lisboa, 1993.
Conta-Corrente (nova série) II, Bertrand Editora, Lisboa, 1993.
Conta-Corrente (nova série) III, Bertrand Editora, Lisboa, 1994.
Conta-Corrente (nova série) IV, Bertrand Editora, Lisboa, 1994.

2.5. Entrevista

Um Escritor Apresenta-se, apresentação, prefácio e notas de Maria Glória Padrão, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1981.

2.6. Dispersos vários

“A dor na arte e na vida”, in *Europa. Jornal de Cultura*, nº 1, 14/11/1957, pp. 1-22.
“Autobiografia de... Vergílio Ferreira”, in *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano V, nº 186, de 28 de janeiro a 3 de fevereiro de 1986, pp. 3-5.
Camões e Identidade Nacional, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

Correspondência (Jorge de Sena – Vergílio Ferreira), organização e notas de Mécia de Sena, introdução de Vergílio Ferreira, Imprensa Nacional-Casa da Moeda (Biblioteca de autores portugueses), Lisboa, 1987.

“Existencialismo”, in *As Grandes Correntes da Literatura Contemporânea*, 1º vol., Associação dos Estudantes do Instituto Superior Técnico, 197(?).

“Escrever”, “Literatura e arte”, in *A Capital*, 26/7/1972, pp. 1 e 3. Continua no dia 2/8/1972, p. 5.

Espólio de Vergílio Ferreira – conjunto constituído por manuscritos do autor (poesia, prosa, teatro, traduções e edições) e correspondência, bem como um conjunto de documentos biográficos, recortes de imprensa (de artigos de e sobre o autor), alguns impressos, fotografias e manuscritos de terceiros. BN E31.

FARIA, Almeida – *Rumor Branco*, pref. de Vergílio Ferreira, Difel, Lisboa, 1985.

“Ficção portuguesa. Vergílio Ferreira”, in *Ler. Livros & Leitores*, nº 2, primavera, 1988, pp. 8-13.

FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, trad. António Ramos Rosa, pref. Eduardo Lourenço e Vergílio Ferreira, Portugaláia, Lisboa, 1968.

“Intervalo” in *As Quatro Estações*, Inovu, Porto, 1977.

MIRANDA, Vasco – *Dizer, amar*, pref. de Vergílio Ferreira, Portugaláia, Lisboa, 1971.

“Notas sobre o romance de ‘ideias’”, in *Comércio do Porto*, 25/10/1960, pp. 5-6.

“O homem à sua face”, in *Gazeta musical e de todas as artes*, ano X, 2ª série, nº 109-110, Lisboa, Abril-Maio d 1960, pp. 41, 46 e 47.

Teria Camões lido Platão?: notas sobre alguns elementos platónicos da lira camoneana, Coimbra Editora, Coimbra, 1942.

“Vergílio Ferreira: a responsabilidade do que se escreve tem de começar e acabar na responsabilidade perante nós”, in *Diário Popular*, 8/5/1975, pp. 9 e 18.

VIII Feira do Livro, Câmara Municipal de Évora, Associação de Estudantes da Universidade de Évora, 1989, com texto de abertura de Vergílio Ferreira.

“70 anos”, in *Colóquio Letras*, nº 90, março de 1986, pp. 82-84.

3. Bibliografia unamuniana (selecionada)

BASDEKIS, Demetrios (1974) *Unamuno and the Novel*. Madrid: Castalia

BATCHELOR, Ronald Ernest (1972) *Unamuno, Novelist: A European Perspective*. Oxford: Dolphin Book Company.

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1975) *El Unamuno contemplativo*. Barcelona: Ed. Laia.

_____ (1956) “La madre, su regazo y el ‘sueño de dormir’ en la obra de Unamuno» in *C. C. M. U.*, vol VII. Pp. 69-84.

- _____ (1954) *Unamuno, teórico del lenguaje*. México: El Colegio del México.
- CAUDET, Francisco (1999) “Introducción”. in Unamuno, Miguel de. *Paz en la guerra*. Madrid: Cátedra. Pp. 11-120.
- CEREZO GALÁN, Pedro (2009) “El vacío y la palabra. El nihilismo y la experiencia de la palabra en Miguel de Unamuno”. In Chaguaceda Toledano (ed.) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Pp. 135-158.
- _____ (1996) *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*. Madrid: Trotta.
- _____ (1989) “El pesimismo trascendente”. in Gómez Molleda, M^a Dolores (ed.) *Actas del Congreso Internacional del Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 261-291.
- CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (Ed.) (2009) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. IV*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (Ed.) (2008) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. III*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- _____ (Ed.) (2005) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- CSEJTEI, Dezsö (2004) *Muerte e inmortalidad en la obra filosófica y literaria de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DÍEZ, Ricardo (1976) *El desarrollo estético de la novela de Unamuno*. Madrid: Nova Scholar.
- FEAL DEIBE, Carlos (1976) *Unamuno: “El otro” y Don Juan*. Madrid: Cupsa Editorial.
- FERRATER MORA, José (1962) *Unamuno, a Philosophy of Tragedy*. Berkeley: University of California Press.
- _____ (1957) *Unamuno, bosquejo de una filosofía*. Buenos Aires: Sud-americana.
- FRANZ, Thomas R. (2006) *Unamuno’s Paratexts: Guides to Contorted Narratives*. Newark: Juan de la Cuesta.
- GARCÍA CABERO, Manuel (1987) “«Diario Íntimo», lectura de una crisis” in AAVV *Lecturas de Unamuno*. León: Universidad de León. Pp. 25-40.
- GARCÍA MOREJÓN (1971) *Unamuno y Portugal*. Madrid: Editorial Gredos.
- GÓMEZ MOLLEDA, M^a Dolores (ed.) (1989) *Actas del Congreso Internacional del Cincuentenario de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- GRAY, Anna Wiczorek (2001) *Introducción a un estudio comparativo entre Miguel de Unamuno y León Tolstói*. Madrid: Editorial Pliegos.
- GULLÓN, Ricardo (1976) *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- HUDSON, Ofelia M. (1991) *Unamuno y Byron: la agonía de Caín*. Madrid: Gredos

- ILIE, Paul, (1967) *Unamuno. An Existential View of Self and Society*. Madison: University of Wisconsin Press.
- IMÍZCOZ BEUNZA, Teresa (1996) *La Teoría Poética de Miguel de Unamuno*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- ISABEL LAFUENTE (1987) “Mundo ideal y realidad humana en Unamuno”. In AAVV *Lecturas de Unamuno*. León: Universidad de León. Pp. 41-69 .
- JOSÉ MARTÍN, Francisco (2005) “Filosofía española y novela unamuniana”. In Chaguaceda Toledano, Ana (Ed.) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 155-164.
- LA RUBIA PRADO, Francisco (1999) *Unamuno y la vida como ficción*. Madrid: Gredos.
- LITVAK, Lily (1973) “Ruskin y el sentimiento de la naturaleza en las obras de Unamuno”. In C.C.M.U. Vol. XXIII. Pp. 211-220.
- LIVINGSTONE, Leon (1941) “Unamuno and the Aesthetics of the Novel”. In *Hispania*. XXIV. Pp. 442-450
- LONGHURST, Carlos A. (2009) “Introducción”. In Unamuno, Miguel de. *La tía Tula*. Madrid: Cátedra. Pp. 11-56.
- _____ (2008) “Introducción”. In Unamuno, Miguel de. *Abel Sánchez*. Madrid: Cátedra. Pp. 11-75.
- _____ (2008a) “La transparencia del ser: Unamuno y Martín-Santos”. In Chaguaceda Toledano, Ana (Ed.) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. III*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 47-58.
- LÓPEZ ARANGUREN, José Luis (1961) “Personalidad y religiosidad de Unamuno”. In *La Torre*. 35-6. Pp. 239-249.
- LÓPEZ CASTRO, Armando (1986) “Religión y poesía en Unamuno”. “Hacerme al fin, el que soñé, poeta”. In *Homenaje a Luis Morales Oliver*. Madrid: FUE. Pp. 113: 121.
- LÓPEZ, Julio (1985) *Unamuno*. Madrid: Júcar.
- LÓPEZ, Mariano (1979) “Individuo, personalidad y destino en Unamuno: *Niebla*, *Abel Sánchez* y *El otro*”. In *Arbor*. Núm. 339. Marzo. Pp. 71-84.
- MARBÁN ROMÁN, Joaquín (1987) “La agonía del cristianismo: una lectura antropológica”. In AAVV. *Lecturas de Unamuno*. León: Universidad de León. Pp. 71-105.
- MARÍA FERNÁNDEZ, Ana (1991) *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos.
- MARÍAS, Julián (1951) *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MARICHAL, Juan (2002) *El designio de Unamuno*. Madrid: Taurus.
- _____ (1971) *La voluntad del estilo*. Madrid: Revista de Occidente. Pp. 175-268.
- MEYER, François (1962) *La ontología de Miguel de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- NICHOLAS, Robert L. (1987) *Unamuno, narrador*. Madrid: Editorial Castalia.

- OLSON, Paul R. (1982) “Niebla, la novela y el misterio del ser”. In *Actas del cuarto congreso de hispanistas*. Vol. 2. Salamanca: Universidad de Salamanca. Pp. 327-334.
- OUIMETTE, Victor (1974) *Reason Aflame. Unamuno and the Heroic Will*. New Heaven: Yale University Press.
- PADILLA NOVOA, Manuel (2001) *Unamuno, filósofo de encrucijada*. Madrid: Ediciones Pedagógicas.
- PAOLI, Roberto (2003) “Introducción”. In Unamuno, Miguel de. *Antología Poética*. Madrid: Espasa Calpe. Pp. 15-48.
- PARÍS, Carlos (1989) *Unamuno. Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- PAULINO AYUSO (2009) “La libertad aislada. De Fuerteventura a París como «Diario íntimo»”. In Chaguaceda Toledano (Ed.) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra*. IV. Salamanca: Universidad de Salamanca. Pp. 13-33.
- PIÑERA, Humberto (1965) *Unamuno y Ortega y Gasset: contraste de dos pensadores*. Nuevo León: Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad.
- PIZÁN, Manuel (1970) *El joven Unamuno (Influencia hegeliana y marxista)*. Madrid: Aguilar.
- RIBBANS, Geoffrey (1987) “A new look at *La tía Tula*”. In *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. Número homenaje a Unamuno. XI. Núm. 2 (1986-1987). Pp. 76-89.
- _____ (1982) “La obra de Unamuno en la perspectiva de hoy”. *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Salamanca en 1971*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- _____ (1971) *Niebla y soledad: Aspectos de Unamuno y Machado*. Madrid: Gredos.
- ROUND, Nicholas G. (1974) *Unamuno: «Abel Sánchez»*. Londres: Critical Guides to Spanish Texts.
- SÁNCHEZ BARBUDO, Antonio (1974) *Miguel de Unamuno*. Madrid: Ediciones Taurus.
- SÁNCHEZ CALVO, Arsenio (1988) *Miguel de Unamuno y E. M. Forster. Temática y Técnica Novelística*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- STEVENS, Harriet S. (1961) “Los cuentos de Unamuno”. In *La Torre*. Núms. 535-536. julio-diciembre. Pp. 403-425.
- SUMMERHILL, Stephen James (1974) “The Idea of Literature in Miguel de Unamuno”. Diss. University of Illinois at Urbana-Champaign
- TANGANELLI, Paolo (2005) “Del erostratismo al amor de Dios: en torno al avantexto de *Del sentimiento trágico de la vida*”. In Chaguaceda Toledano, Ana (Ed.) *Miguel de Unamuno. Estudios sobre su obra. II*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Pp. 175-194.

- _____ (2001) *Hermenéutica de la crisis en la obra de Unamuno entre finales del XIX y comienzos del XX: La “crisis del 97” como posible exemplum de la crisis finisecular*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TOLLINCHI, Esteban (1978) *La ontología de Unamuno*. Río Piedras: Editorial Universitaria.
- VALDÉS, Mario (2009) “Introducción”. In Unamuno, Miguel de. *San Manuel Bueno, mártir*. Madrid: Cátedra. Pp. 11-109.
- _____ (2007) “Introducción”. In Unamuno Miguel de. *Niebla*. Madrid: Cátedra. Pp. 11-69.
- _____ (1964) *Death in the Literature of Unamuno*. Urbana: University Illinois Press.
- VAUTHIER, Bénédicte (2004) *Arte de escribir e ironía en la obra narrativa de Miguel de Unamuno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- WEBER, Frances W. (1976) *Miguel de Unamuno: The Contrary Self*. London: Tamesis Books.
- ZAMBRANO, María (2004) *Unamuno*. Barcelona: DeBols!llo.
- ZAVALA, Iris M. (1991) *Unamuno y el pensamiento dialógico. M. de Unamuno y M. Bajtin*. Barcelona: Anthropos.
- _____ (1963) *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ZUBIZARRETA, Armando (1960) *Unamuno en su nivola*. Madrid: Taurus.

4. Bibliografia vergiliana (selecionada)

- ARAÚJO, Luís de (1995) “Vergílio Ferreira – Problemática Antropológica e Atitude Ética” In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 81-86.
- BERRINI, Beatriz (1995) “Presença e significação do pronome de primeira pessoa na ficção de Vergílio Ferreira”, In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 93-105.
- BRITO, Ferreira de (1995) “Vergílio Ferreira e o Modelo Cultural Francês” In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 121-128.
- BULGER, Laura Fernanda (1995) “Em Nome da Terra, o tempo do desassossego”, In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 145-154.

- BUESCU, Helena Carvalhão (1995) “Do corpo e da memória – presença e ausência: *Em Nome da Terra*”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 129-137.
- CABRAL, Eunice (1996) “A concepção do eu na obra romanesca de Vergílio Ferreira”. In *Homenagem a Vergílio Ferreira*. Évora: Universidade de Évora. Pp. 9-17.
- CANTISTA, Maria José (2003) “O mistério do existir ou o excessivo do humano”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 118-131.
- _____ (1995) “Temática existencial na obra de Vergílio Ferreira”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 163-181.
- COELHO, Jacinto do Prado (1976) “Vergílio Ferreira: um estilo de narrativa à beira do intemporal”. In *Ao contrário de Penélope*. Lisboa: Bertrand. Pp. 283-288.
- COELHO, Nelly Novaes (2003) “A palavra e o incognoscível – Raiz obscura do universo vergiliano”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 132-137.
- _____ (1995) “Vergílio Ferreira e o Espaço do Invisível”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 189-198.
- CUNHA, Carlos M. F. da (2003) “Da aparição à interrogação: figurações do trágico em Vergílio Ferreira”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 138-157.
- _____ (2000) *Os mundos (im)possíveis de Vergílio Ferreira*. Miraflores: Difel.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (2003) “A nostalgia da aura”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 168-178.
- FLORY, Suely F. V. (1993) *O Romance-problema e o Problema do Romance na Obra de Vergílio Ferreira*. São Paulo: HVF Representações.
- FONSECA, Fernanda Irene (1995) “Subjectividade e intersubjectividade: a invocação/evocação do tu na escrita ficcional de Vergílio Ferreira”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 247-255.

- _____ (1992) *Vergílio Ferreira: a Celebração da Palavra*. Coimbra: Almedina.
- GAVILANES LASO, José Luís (2003) “Notas para una fenomenologia de la muerte en la obra vergiliana”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrannnd Editora. Pp. 218-232.
- _____ (1995) “Uma imagem vergiliana: “magrinha como uma suspeita” In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 269-275.
- _____ (1989) *Vergílio Ferreira. Espaço simbólico e metafísico*. Lisboa: Dom Quixote.
- GODINHO, Helder (2003) “Paraíso e Conhecimento em Vergílio Ferreira”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrannnd Editora. Pp. 189-198.
- _____ (1995) “O que é a morte para Vergílio Ferreira?”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 277-283.
- _____ (1982) *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- GORDO, António da Silva (2004) *A Arte do Texto Romanesco em Vergílio Ferreira*. Coimbra: Editora Luz da Vida.
- _____ (1995) *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*. Porto: Porto Editora.
- GOULART, Rosa Maria (1996) “Vergílio Ferreira: a escrita do romance lírico”. In *Homenagem a Vergílio Ferreira*. Évora: Universidade de Évora. Pp. 19-40.
- _____ (1990) *Romance Lírico – O Percorso de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand.
- JORGE, Carlos Jorge Figueiredo (2005) “O triunfo de Saturno ou o regresso à ordem pré-olímpica”. In *O fio do discurso e o Minotauro*. Lisboa: Miósotis. Pp. 441-448.
- JÚLIO, Maria Joaquina Nobre (2003) “Finitude e culpabilidade em alguns textos de Vergílio Ferreira” In idem (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 199-217.
- _____ (1996) *O discurso de Vergílio Ferreira como questionação de Deus*. Lisboa: Edições Colibri.
- LOPES, Óscar (1995) “A Vergílio Ferreira”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio*

- Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 25-33.
- LOURENÇO, Eduardo (1995) “Pensar Vergílio Ferreira” In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 353-360.
- _____ (1982) “Mito e obsessão na obra de Vergílio Ferreira”. In Godinho, Hélder (org.). *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- LOURENÇO, Jorge Fazenda (2007) “Vergílio Ferreira e a Poesia”. In Pimentel, Manuel Cândido & Sousa, José Antunes de. *Vergílio Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura*. Lisboa: Universidade Católica Editora. Pp. 151-160.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1995) “«Pensar» a Literatura: Vergílio Ferreira do «Físico» ao «Metafísico»” in Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 361-367.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Manuel (2003) “Vergílio Ferreira y el existencialismo”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 269-286.
- MORAIS, Ana Bela (2008) *Vergílio Ferreira. Amor e Violência*. Lisboa: Livros Horizonte.
- PAIVA, José Rodrigues de (1995) “O espaço-limite na ficção de Vergílio Ferreira”. In Fonseca, Fernanda Irene & Topa, Francisco (org.). *Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária – Actas do Colóquio Interdisciplinar organizado pela Faculdade de Letras do Porto*. Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida. Pp. 208-220
- PALMA-FERREIRA, João (1978) “Análise crítica”. In *Vergílio Ferreira*. Introdução, seleção de textos e notas de João Palma-Ferreira. Lisboa: Arcádia. Pp. 9-38.
- PINA, Julieta Moreno (1995) *Para uma leitura de Aparição de Vergílio Ferreira – Romance-ensaio ou romance-problema*. Lisboa: Editorial Presença.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (2003) “Como a música de um planeta distante: figurações do trágico e a arte como destino em Vergílio Ferreira” In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 329-342.
- _____ (2000) *A Poética do Romance em Vergílio Ferreira*. Lisboa: Edições Colibri.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos (2007) “A Arte como Obsessão, ou o Humanismo Estético de Vergílio Ferreira”. In Pimentel, Manuel Cândido & Sousa, José Antunes de. *Vergílio*

Ferreira no cinquentenário de Manhã Submersa: Filosofia e Literatura. Lisboa: Universidade Católica Editora. Pp. 229-248.

SEIXO, Maria Alzira (1982) “O Labirinto e a Voz em Estrela Polar”. In Godinho, Helder (org.) *Estudos Sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Pp. 76-94

SOUSA, José Antunes de (2003) “A Questão Ética em Vergílio Ferreira”. In Júlio, Maria Joaquina Nobre (Org.) *In Memoriam de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora. Pp. 348-368.

5. Bibliografia Geral

ADORNO, Theodor (1970) *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70.

AGAMBEN, Giorgio (2001) *Infancia e Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de (1999) *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

AMORÓS, Andrés (1966) *Introducción a la novela contemporánea*. Salamanca: Anaya.

ARENDT, Hannah (2001) *A Condição Humana*. Lisboa: Relógio d'Água.

ARISTÓTELES (2004) *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

_____ (1981) *La Métaphysique*. Paris: Vrin.

BACHELARD, Gaston (1984) *La poétique de l' espace*. Paris: PUF.

_____ (1966) *L'intuition de l'instant*. Paris: Gonthier.

_____ (1963) *La Terre et les Rêveries du Repos*. Paris: Corti.

_____ (1963a) *La dialectique de la durée*. Paris: Presses Universitaires de France.

BAKHTINE, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.

_____ (1977) *Le Marxisme et la Philosophie du Langage*. Paris : Les Éditions de Minuit.

BAROJA, Pío (1993) *Camino de perfección*. Madrid: Caro Raggio.

BARRENTO, João (1996) *A palavra transversal. Literatura e ideias no séc. XX*. Lisboa: Edições Cotovia.

BARTHES, Roland (2001) *Fragmentos de um discurso amoroso*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1999) *S/Z*. Lisboa: Edições 70.

_____ (1997) *Crítica e Verdade*. Lisboa: Edições 70.

BATAILLE, Georges (1988) *O Erotismo*. Lisboa: Edições Antígona.

BAUDELAIRE, Charles (1971) *Écrits sur l'art. La peintre de la vie moderne*. Paris : Gallimard.

BEAUVOIR, Simone de (1962) *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1979) *Leyendas. Narraciones. Cartas literarias a una mujer. Cartas desde mi celda. Rimas*. Barcelona: Carroggio.

BENVENISTE, Émile (1966) *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.

- BERGSON, Henri (1991) *O Riso*. Lisboa : Relógio D'Água.
- BERKELEY, George (2003) *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. New York: Dover.
- BERTRAND, Denis (1985) *L'espace et le sens*. Paris/Amsterdam : Hadès/Benjamins.
- BESSIÈRE, Jean (1995) "Literatura e Representação". In Angenot, Marc et al.. *Teoria Literária*. Lisboa: Dom Quixote.
- BHABHA, Homi (1998) *O local da cultura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais.
- BIET, Christian, 1997, *La tragédie*. Paris: Armand Colin.
- BLANCHOT, Maurice (1988) *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- BLOCH, Ernst (1970) *El principio esperanza*. Madrid: Aguilar.
- BLONDEL, Maurice (1949) *L'Action*. Paris: Presses Universitaires de France.
- BONAPARTE, Marie (1961) *La sexualidad de la mujer*. Buenos Aires: Paidós.
- BOOTH, Wayne (1980) *A Retórica da ficção*. Lisboa: Arcádia.
- BOSI, Alfredo (1978) "Apresentação". In Dal Farra, Maria Lúcia. *O Narrador Ensimesmado*. São Paulo: Editora Ática.
- BOWRA, Cecil Maurice (1961) *The Romantic Imagination*. New York: Oxford University Press.
- BRANDÃO, Raul (1986) *Húmus*. Lisboa: Vega.
- BUBER, Martin (1990) *¿Qué es el hombre?* México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1982) *La Vie en Dialogue*. Paris : Aubier Montaigne.
- BUESCU, Helena Carvalhão (2001) *Grande Angular. Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- CALVINO, Italo (2007) *Seis Propostas para o Próximo Milénio*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CAMUS, Albert (1977) *L'Étranger*. Paris: Gallimard.
- _____ (1942) *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard.
- CASSIRER, Ernst (1995) *Ensaio sobre o Homem*. Lisboa: Guimarães Editores.
- CIPLIAUSKAITĖ, Birutė (1966) *El poeta y la poesía (Del Romanticismo a la poesía social)*. Madrid: Ínsula.
- COHN, Dorrit (1978) *Transparent minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- COLEBROOK, Claire (2004) *Irony*. London and New York: Routledge.
- COUPRIE, Alain (1998) *Lire la tragédie*. Paris : Dunod.
- CROCE, Benedetto (1904) *Esthétique*, Paris : V. Giard & E. Brière.
- CULIOLI, A. (1999) "Les modalités d'expression de la temporalité sont-elles révélatrices de spécificités culturelles?". In *Pour une linguistique de l'énonciation*. Tome 2. Paris: Ophrys. Pp.159-178.

- CUNNINGHAM, Valentine (2002) *Reading After Theory*. Oxford: Blackwell.
- DAL FARRA, Maria Lúcia (1978) *O Narrador Ensimesmado*. S. Paulo: Editora Ática. Pp. 104-114.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977) *Le récit spéculaire*. Paris : Seuil.
- D' ANGELO, Paolo (1998) *A Estética do Romantismo*. Lisboa: Editorial Estampa.
- DANON-BOILEAU, Laurent (1982) *Produire le fictive*. Paris: Klincksieck.
- DELEUZE, Gilles (2000) *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d' Água.
- _____, GUATTARI, Félix (1974) *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Barral.
- DERRIDA, Jacques (1967) *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil.
- DEWEY, John (1980) *Art as Experience*. New York: Perigee.
- DOSTOIÉVSKI, Fiodor (2009) *Os Irmãos Kamarazov*. Lisboa: Editorial Presença.
- DUBOIS, Jacques (1977) *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Bruxelles: Éditions Complexe.
- DUCROT, Oswald (1984) *Le dire et le dit*. Paris: Minuit.
- DURAND, Gilbert (1989) *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. Lisboa: Presença.
- ECO, Umberto (1983) *Lector in fabula. Leitura do texto literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- _____, (1976) *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva.
- ELIADE, Mircea (2000) *Mitos, Sonhos e Mistérios*. Lisboa: Edições 70.
- _____, (2000a) *Aspectos do Mito*. Lisboa: Edições 70.
- _____, (1999) *O Sagrado e o Profano. A Essência das Religiões*. Lisboa: Edições Livros do Brasil.
- _____, (1990) *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- _____, (1965) *Imágenes y símbolos*. Taurus: Madrid.
- _____, (1959) *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*. Paris: Gallimard.
- ESPINOSA, Bento de (1992) *Ética*. Lisboa: Relógio d' Água.
- FERRATER MORA, José (1988) *El ser y la muerte. Bosquejo de filosofía integracionista*. Madrid: Alianza Editorial.
- FEUERBACH, Ludwig (1968) *L'essence du christianisme*. Paris: François Maspero.
- FINLAY, Maraike (1988) *The Romantic Irony of Semiotics*. Boston: Mouton de Gruyter
- FONSECA, Fernanda Irene (1992) *Deixis, Tempo e Narração*. Porto: Fundação Eng.º António de Almeida.
- FOKKEMA, Douwe W. (1988) *História Literária – Modernismo e Pós-Modernismo*. Lisboa: Vega.
- FORSTER, Edward Morgan (1927) *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt, Brace and Co.
- FOUCAULT, Michel (1995) *O Que é um Autor?* Lisboa: Vega.
- _____, (1985) *Le souci de soi*. Paris: Gallimard.

- _____ (1984) *A Foucault Reader* (ed. Paul Rabinow). Nova Iorque: Pantheon.
- _____ (1969) *L'archeologie du savoir*. Paris: Gallimard.
- FOWLER, Alastair (1982) *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of the Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press.
- FREUD, Sigmund (1985) *L'inquiétante étrangeté et d'autres essais*. Paris: Gallimard.
- _____ (1948) *Introducción al narcisismo*. In *Obras Completas*. Vol. 1. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (1948a) *Historia de una neurosis infantil*. In *Obras Completas*. Vol. 2. Madrid: Biblioteca Nueva.
- _____ (1948b) *La feminidad*. In *Obras Completa*. Vol. 2. Madrid: Biblioteca Nueva.
- FROMM, Erich (1960) *Psicoanálisis de la sociedad contemporánea*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GADAMER, Hans G. (1977) *Truth and Method*. Nova Iorque: Seabury Press.
- GENETTE, Gérard (1983) *L'oeuvre de l'art – Immanence et transcendance*. Paris : Seuil.
- _____ (1983a) *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil.
- _____ (1972) *Figures III*. Paris: Seuil.
- GOMBROWICZ, Witold (1995) *Curso de Filosofia em Seis Horas e um Quarto*. Lisboa: Editorial Teorema.
- GONZÁLEZ ALVAREZ, Ángel (1945) *El tema de Dios en la filosofía existencial*. Madrid: Gredos.
- GRIVEL, Charles (1973) *Production de l'Intérêt Romanesque*. La Haye-Paris : Mouton.
- GROSOS, Philippe (2009) *L'ironie du réel à la lumière du romantisme allemand*. Lausanne: L'Age d'Homme.
- GULLÓN, Ricardo (1984) *La novela lírica*. Madrid: Cátedra.
- _____ (1971) *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Editorial Gredos.
- GUSDORF, Georges (2010) *A Palavra*. Lisboa: Edições 70.
- GUSMÃO, Manuel (1988) "Textualização, polifonia e historicidade". In *Vértice*. Nº 6. setembro. Pp. 36-52
- HAMON, Philippe (1988) « Texte et architecture ». In *Poétique*. Nº 73. Pp. 3-26.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2001) *Introducción a la estética*. Barcelona: Ediciones Península.
- _____ (1955) *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HEIDEGGER, Martin (2007) *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- _____ (1993) *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes.
- _____ (1985) *Carta sobre o Humanismo*. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____ (1967) *¿Qué es Metafísica?* Buenos Aires: Siglo Veinte.

- HESSE, Herman (2011) *El lobo estepario*. Madrid: Alianza Editorial.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo (2002) *La ironía estética. Estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- HIPPOLYTE, Jean (1947) *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*. Paris: Rivière.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1984) *Hiperión*. México: Premiá Editores.
- HOLQUIST, Michael (2002) *Dialogism*. Nova Iorque: Routledge.
- HORNEY, Karen (1960) *El nuevo psicoanálisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUSSERL, Edmund (2008) *A ideia de Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70.
- HUTCHEON, Linda (1984) *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York and London: Methuen.
- INGARDEN, Roman (1973) *A Obra de Arte Literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ISER, Wolfgang (1989) "La estructura apelativa de los textos". In Warning, Rainer (ed.) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor. Pp. 176-199.
- _____ (1987) *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- JACQUES, Francis (1982) *Différence et Subjectivité*. Paris: Éditions Aubier Montaigne.
- JAMES, William (1956) *The Will to Believe and Others Essays in Popular Philosophy. Human Immortality*. New York: Dover.
- JASPERS, Karl (1998) *Iniciação Filosofía*. Lisboa: Guimarães Editores.
- _____ (1977) *Iniciación al método filosófico*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1958) *Filosofía I*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____ (1968) *A Situação Espiritual do Nosso Tempo*. Lisboa: Moraes Editores.
- JAWORSKI, Adam (1993) *The Power of Silence: Social and pragmatic perspectives*. Newbury Park, London, New Delhi: Sage.
- KANT, Immanuel (1995) *La raison pure*. Paris: Presses Universitaires de France.
- KASPER, Walter (1985) *Le Dieu de Jésus Christ*. Paris : Cerf.
- KERMODE, Frank (1968) *The Sense of an Ending*. Londres: Oxford University Press.
- KIERKEGAARD, Soren (1992) *The Concept of Irony with continual reference to Socrates*. Princeton: Princeton University Press.
- _____ (1976) *Diario de un seductor. Temor y temblor*. Madrid: Guadarrama.
- _____ (1949) *Traité du désespoir*. Paris: Gallimard.
- KLOSSOVSKY, Pierre (1969) *Nietzsche et le cercle vicieux*. Paris: Seuil.
- KRYSINSKI, Wladimir (1981) *Carrefour de Signes: essais sur le roman moderne*. Mouton : La Haye.
- KUNDERA, Milan (1988) *A Arte do Romance*. Lisboa: D. Quixote.
- LACAN, Jacques (1977) *O Sujeito, o Corpo e a Letra. Ensaio de Escrita Psicanalítica*. Lisboa: Arcádia.
- _____ (1966) *Écrits – I*. Paris: Seuil.

- LAFORGUE, Jules (2011) *Essential Poems and Prose of Jules Laforgue*. Boston: Black Widow Press.
- LAGANDRÉ, Cédric (2000) *L'inspiration des Grecs*. Paris: L'Harmattan.
- LAÍN ENTRALGO, Pedro (1968) *Teoría y realidad del otro*. Madrid: Revista de Occidente.
- _____ (1957) *La espera y la esperanza*. Madrid: Aguilar.
- LANE-MERCIER, Gillian (1989) *La parole romanesque*. Paris/Ottawa: Klincksieck – P.U. Ottawa.
- LANGER, Mimi (1964) *Maternidad y sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- LAPLANCHE, Jean (1999) *Entre séduction et inspiration: l'homme*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LEACH, Edmund (1970) *Claude Lévi-Strauss*. New York: Viking.
- LEPECKI, Maria Lúcia (1984) *Le roman portugais contemporain*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian/Centre Culturel Portugais.
- LEVINAS, Emmanuel (2001) *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*. Paris: Presses Universitaires de France.
- _____ (1985) *Le temps et l'autre*. Paris : Quadrige/Presses Universitaires de France.
- _____ (1982) *Éthique et Infini*. Paris : Fayard.
- LLOYD, Genevieve (1993) *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*. London and New York: Routledge and Kegan Paul.
- LODGE, David (1993) *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- LOURENÇO, Eduardo (1994) *O Canto do Signo. Existência e Literatura*. Lisboa: Editorial Presença.
- LUHMANN, Niklas (1991) *O Amor como Paixão. Para a Codificação da Intimidade*. Lisboa: Difel.
- LUKÁCS, Georges (1967) *El asalto a la razón*. Madrid: Grijalbo.
- _____ (1963) *La théorie du roman*. Berlin: Éditions Gonthier.
- LUTWACK, Leonard (1984) *The role of space in literature*. New York: Syracuse University Press.
- MAGRIS, Claudio (2010) *Danúbio*. Lisboa: Quetzal.
- MAINE DE BIRAN (1989) *Dernière philosophie. Existence et anthropologie*. In *Œuvres*. Tomot. X-2. Paris: Vrin. Pp. 209-299.
- MAINER, José-Carlos (1996) “Apuntes junto al ensayo”. In Jesús Gómez (ed.). *El ensayo español, I. Los orígenes: siglos XV a XVII*. Barcelona: Crítica.
- MALRAUX, André (2001) *A Condição Humana*. Lisboa: Livros do Brasil.
- _____ (1978) *Saturne, le destin, l'art et Goya*. Paris: Gallimard.

- MAN, Paul de (1984) *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press.
- _____ (1969) “A Rethoric of Temporality”. In Charles S. Singleton (ed.). *Interpretation. Theory and Practice*. The Johns Hopkins University Press. Pp. 173-209.
- MANGUEL, Alberto (1999) *Uma História da Leitura*. Lisboa: Editorial Presença.
- MARCEL, Gabriel (1953) *El Misterio del Ser*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- _____ (1940) *Du refus à l’invocation*. Paris: Gallimard.
- MARCUSE, Herbert (2007) *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70.
- MARTÍNEZ RUIZ, José (1989) *La voluntad*. Madrid: Castalia.
- MELLOR, Anne K. (1980) *English Romantic Irony*. Cambridge and London: Harvard University Press.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1997) *L’Oeil et l’Esprit*. Paris : Folio Essais.
- _____ (1945) *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- MERMALL, Thomas (1978) *La retórica del humanismo. La cultura española después de Ortega*. Madrid: Taurus.
- MORIN, Edgar (1974) *O Homem e a Morte*. Lisboa: Publicação Europa-América.
- MOSTERÍN, Jesús (1984) *Conceptos y teorías en la ciencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- MOUNIER, Emmanuel (1960) *O Personalismo*. Lisboa: Livraria Morais Editora.
- MOURÃO, José Augusto (1998) “Introdução”. In Proust, Marcel. *Sobre a Leitura*. Lisboa: Veja. Pp. 7-23.
- MUECKE, Douglas Colin (1969) *The Compass of Irony*. London and New York: Routledge.
- NABAIS, Nuno (1997) *Metafísica do Trágico – Estudos sobre Nietzsche*. Lisboa: Relógio d’Água.
- NANCY, Jean-Luc (2000) *Corpus*. Lisboa: Vega.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010) *Assim Falava Zaratustra*. Lisboa : Guimarães Editores.
- _____ (1987) *A Gaia Ciência*. Lisboa: Guimarães Editores.
- NORA, Eugenio G. de (1958) *La novela española contemporánea, I*. Madrid: Gredos.
- ODIER, Charles (1961) *La angustia y el pensamiento mágico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTEGA Y GASSET, José (2005) *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (2003) *Estudos Sobre o Amor*. Lisboa: Relógio d’Água.
- _____ (1999) *La deshumanización del Arte*. Madrid: Espasa Libros.
- PARRET, H. (1995) “Réflexions saussuriennes sur le temps et le moi. Les manuscrits de la Houghton Library à Harvard”. In M. Arrivé et Cl Normand (dir.). *Saussure aujourd’hui (Colloque de Cerisy)*. Numéro Spécial de LINX. Université de Paris-Nanterre. Centre de Recherches Linguistiques. Pp. 39-73.
- PASCAL, Blaise (1969) *Pensées*. Paris: Gallimard.

- PAVEL, Thomas (1988) *Le Mirage Linguistique*. Paris: Minuit.
- PEREIRA, Henrique Garcia (2002) *Apologia do Hipertexto na Deriva do Texto*. Lisboa: Difel - Difusão Editora.
- PESSOA, Fernando (2000) *Poesia de Ricardo Reis*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____ (1994) *Páginas de Estética e Teoria e Crítica Literária*. Lisboa: Lisboa.
- PHILONENKO, Alexis (1989) *Schopenhauer, Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Editorial Anthropos.
- PINGAUD, Bernard (1969) “Romance e realidade”. In Sartre, Ehrenburg, Pingaud, Robbe-Grillet. *Romance e Realidade (“Cadernos de Literatura”)*. Lisboa: Dom Quixote. Pp. 29-45.
- PLATÃO (2005) *Fédon*. Lisboa: Areal Editores.
- RAHNER, Karl (1979) *Curso Fundamental sobre la Fe*. Barcelona: Herder.
- RÉGIO, José (1980) *Três Ensaios sobre arte*. Porto: Brasília Editora.
- REIK, Théodore (1952) *The Secret Self*. New York: Farrar, Strauss and Young.
- REIS, Carlos (1978) *Técnicas de análise textual*. Coimbra: Almedina.
- RICOEUR, Paul (1999) *Teoria da Interpretação*. Porto: Porto Editora.
- _____ (1990) *Soi-même comme en autre*. Paris : Seuil.
- _____ (1988) *Philosophie de la volonté II. Finitude et culpabilité*. Paris: Aubier.
- _____ (1986) *Du Texte a L’Action*. Paris: Seuil.
- _____ (1985) *Temps et récit. Tome III*. Paris: Seuil.
- _____ (1984) *Temps et récit. Tome II*. Paris: Seuil.
- _____ (1983) *Temps et récit, tome I*. Paris: Seuil.
- RIFFATERRE, Michael (1978) *Semiotics of Poetry*. Bloomington/London: Indiana University Presse.
- RIVIÈRE, Claude (2000) *Introdução à Antropologia*. Lisboa: Edições 70.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963) *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- ROCHA, Andréa (1985) *A Epistolografia em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROF CARBALLO, Juan (1964) *Medicina y actividad creadora*. Madrid: Revista de Occidente.
- ROUSSET, Jean (1973) *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*. Paris: José Corti.
- SARTRE, Jean-Paul (1997) *Huis Clos suivi de Les mouches*. Paris: Gallimard.
- _____ (1995) *L’Être et le Néant : Essai d’ontologie phénoménologique*. Paris: Gallimard.
- _____ (1985) *Escritos sobre literatura*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ (1970) *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa: Editorial Presença.

- _____ (1965) *La Transcendence de l'ego. Conscience de soi et connaissance de soi*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin.
- _____ (1948) *Situations. Vol. II*. Paris: Gallimard.
- _____ (1947) *Situations. Vol. I*. Paris: Gallimard.
- SARRAUTE, Nathalie (1963) *A Era da Suspeita*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SERRANO, Carlos (2000) “El nacimiento de los intelectuales: algunos replantamientos”. In *El nacimiento de los intelectuales en España*. Ayer. Núm. 40. Asociación de Historia Contemporánea. Pp. 14-25.
- SCHELER, Max (1968) *El puesto del hombre en el cosmos*. Buenos Aires: Losada.
- SHELLEY, Percy Bysshe (2001) *Defesa da Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- SCHILLER, Friedrich (1994) *Sobre a Educação Estética do Ser Humano Numa Série de Cartas e Outros Textos*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____ (1991) *Escritos de Filosofía de la Historia*. Murcia: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- _____ (1990) *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Barcelona: Anthropos.
- SCHLEGEL, Friedrich (1991) *Philosophical Fragments*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- _____ (1968) *Dialogue on Poetry and Literary Aphorisms*. University Park: Pennsylvania State University Press
- SCHOENTJES, Pierre (2001) *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2005) *O Mundo como vontade e representação*. Porto: Rés Editora.
- SCHUBERT, Gotthilf Heinrich (1982) *La symbolique du rêve*. Paris: Albion Michel.
- SEIXO, Maria Alzira (1986) *A palavra no romance*. Lisboa: Livros Horizonte.
- _____ (1968) *Para um Estudo da Expressão do Tempo no Romance Português Contemporâneo*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos.
- SIMMEL, Georg (1986) *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- SÓFOCLES (2001) *Édipo em Colono*. Coimbra: Liga de Amigos de Conimbriga.
- STANZEL, Franz Karl (1984) *A theory of narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- STEINER, George (2005) *Nostalgia do Absoluto*. Lisboa: Relógio d'Água.
- SZONDI, Peter (1975) *Poésie et Poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard.
- TADIÉ, Jean-Yves (1978) *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre (1955) *Le phénomène humain*. Paris: Seuil.
- ULMER, Gregory L. (1985) “El objeto de la poscrítica”. In Foster, Hal (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós. Pp. 125-164.

- URRUTIA, Jorge (2002) *La pasión del desánimo. La renovación narrativa de 1902*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- VALETTE, Bernard (1993) *Esthétique du roman moderne*. Paris: Nathan.
- VERGOTE, Henri-Bernard (1982) *Sens et répétition. Essai sur l'ironie kierkegaardienne*. Tomo 2. Paris: Cerf/Orange.
- VILLANUEVA, Darío (1991) *El pólen de ideas*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- _____ (1977) *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valencia: Ed. Bello.
- WAHL, Jean (1982) *As Filosofias da Existência*. Publicações Europa-América: Lisboa.
- WARNING, Rainer (ed.) (1989) *Estética de la recepción*. Madrid: Visor.
- WELLEK, René & WARREN, Austin (1978) *Theory of Literature*. Harmondsworth: Penguin Books.
- WELLEK, René (1971) *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press.
- WHORF, Benjamin L. (1971) *Lenguaje, pensamiento y realidad*. Barcelona: Barral.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2008) *Tratado Lógico-Filosófico*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- YEATS, William Butler (1918) *Per Amica Silentia Lunae*. New York: The MacMillan Company.
- ZAMBRANO, María (1989) *Para una historia de la Piedad*. Málaga: Torre de las Palomas.
- ZARDOYA, Carmen (1968) *Poesía española del 98 y del 27*. Madrid: Gredos.